Claude Lévi-Strauss

Mirar, escuchar, leer

Este libro reúne un conjunto de ensayos sobre arte y gusto. Como un paseante a la vez caprichoso y sabio, Lévi-Strauss explora, entre otros temas, la pintura «filosófica» de Poussin, los cambios en la audición musical desde el siglo XVIII, las ideas de Diderot y Rousseau sobre el arte o la relación entre palabras y música y entre sonidos y colores.

Creative Commons

epublibre

Claude Lévi-Strauss

MIRAR, ESCUCHAR, LEER

ePub r1.0

Titivillus 05.05.2022

Título original: *Regarder, écouter, lire*
Claude Lévi-Strauss, 1993
Traducción: Emma Calatayud

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1

PROYECTO SCRIPTORIUM * EX · LIBRIS * titivillus in culpa est

MIRANDO A POUSSIN

I

Proust compone la sonata de Vinteuil y su célebre frase a partir de impresiones experimentadas escuchando a Schubert, Wagner, Franck, Saint-Saëns y Fauré. Cuando describe la pintura de Elstir, nunca se sabe si está pensando en Manet, en Monet o en Patinir. Existe la misma incertidumbre en cuanto a la identidad de los escritores concentrados en el personaje de Bergotte.

Este sincretismo ajeno al tiempo va a la par que otro, que convoca y confunde en el momento presente acontecimientos o incidentes de diferentes fechas. Por sus palabras y sus reflexiones, el narrador parece tener, en la misma página, tan pronto ocho años, como doce o dieciocho. Así, de la estancia en Balbec con su abuela nos dice: «Al ser nuestra vida tan poco cronológica».

Hay una página muy buena sobre esto escrita por Jean-Louis Curtís: «No hay ni tiempo perdido ni tiempo recobrado en *En busca del tiempo perdido*, sólo hay un tiempo sin pasado ni futuro, que es el tiempo propio de la creación artística. Por eso, en el libro *En busca del tiempo perdido*, la cronología es tan desvaída, tan evasiva, tan inalcanzable, ora extensible, ora interrumpida, ora circular, nunca lineal y, naturalmente, jamás fechada [...]. Uno se pregunta si los niños que juegan en los Campos Elíseos están todavía en la edad de jugar al aro o en la del primer cigarrillo clandestino».

Vista desde ese ángulo, la memoria involuntaria no se opone simplemente a la memoria consciente, que informa sin hacer revivir. Sus intervenciones en la trama del relato compensan y reequilibran un procedimiento de composición que altera sistemáticamente el curso de los acontecimientos y su orden durante un período de tiempo al que, de hecho, Proust trata con desenvoltura: «Algunos querían que la novela fuese una especie de desfile cinematográfico de cosas. Esta concepción era absurda. Nada se aleja tanto de lo que hemos percibido en realidad como semejante visión cinematográfica».

Las razones de esta idea preconcebida no son sólo, quizá no sobre todo, de orden filosófico o estético. Son indisociables de una técnica. *En busca del tiempo perdido* se compone de fragmentos escritos en circunstancias y épocas diferentes. Se trata de que el autor las disponga en un orden satisfactorio, es decir, conforme a la concepción que él se hace de la veracidad, al menos en sus comienzos; pero es cada vez más difícil respetarla a medida que la composición progresa. En ciertas ocasiones hay que trabajar con «restos», y las disparidades saltan más a la vista. Al final de *El tiempo recobrado*, Proust compara su trabajo con el de una modista que monta un vestido con piezas previamente cortadas; o bien, si el vestido está muy usado, lo remienda. De la misma manera, él ensambla en su libro y pega los fragmentos unos con otros «para recrear la realidad, acoplando al movimiento de hombros de uno, un movimiento de cuello que ha hecho otro», y edificar una sola sonata, una sola iglesia, una sola muchacha, con las impresiones recibidas de varias.

Esta técnica de montajes y *collages* hace de la obra el resultado de una doble articulación. Desvío la expresión de su empleo lingüístico. No obstante, la extensión me parece legítima, porque las unidades de primer orden son ya obras literarias, combinadas y dispuestas para producir una obra literaria de mayor categoría. Este trabajo difiere de aquel que procede mediante proyectos y es-

bozos refundidos en la redacción definitiva, mientras que, en el estado final de la obra, las piezas del mosaico permanecen reconocibles y conservan su individualidad.

II

Esto existe también en pintura. Creo que fue Meyer Schapiro el primero que llamó la atención sobre las flagrantes diferencias de escala entre los personajes de *La Grande Jatte*. ¿No será porque Seurat concibió sus figuras, o grupos de figuras, como conjuntos independientes, y los dispuso luego unos con relación a otros (probablemente después de sucesivos ensayos que constituían otras tantas experiencias sobre la obra)? De ahí la «magia», como diría Diderot, muy particular, de *La Grande Jatte* que, en un lugar público destinado al paseo, yuxtapone unos personajes o grupos de personajes paralizados en su aislamiento y que ni siquiera parecen conscientes de la presencia unos de otros; forman parte de «esas cosas mudas» a las que, según Delacroix, tan aficionado era Poussin, como él mismo decía. Lo cual impregna el cuadro de una extraordinaria atmósfera de misterio.

A Diderot no le hubiera gustado: «Distinguimos», escribe, «entre composición pintoresca y composición expresiva. No me importa nada que el artista haya dispuesto sus figuras para lograr los efectos más estimulantes de luz si el conjunto no se dirige a mi alma; si esos personajes están allí como particulares que se ignoran en un paseo público [...]»: descripción anticipada, se diría, y rechazo sin apelación de lo que Seurat hizo exactamente en *La Grande Jatte*...

Este procedimiento de composición estaba ya presente en Hokusai. Varias páginas de las *Cien vistas del monte Fuji* atestiguan que, como hizo Proust con sus papelotes, él empleó, yuxtaponiéndolos, detalles y fragmentos de paisajes probablemente dibujados

del natural, anotados en sus cuadernos y luego trasladados a la composición sin fijarse en las diferencias de escala.

Poussin sobre todo ilustra el procedimiento de la doble articulación, cierto es que de una manera muy distinta, pero que explica sus figuras «mineralizadas» un poco como las de *La Grande Jatte* (su genio —dice Philippe de Champaigne— «estaba muy abierto a lo sólido»); y el que, al referirse a él, Diderot pudiera hablar de la «ingenuidad» de sus figuras, «es decir [que son] perfecta y puramente lo que deben ser»; y Delacroix, de un primitivismo en que «la franqueza de la expresión no se ve alterada por ningún hábito de ejecución»; finalmente que, «por su independencia absoluta de cualquier convención» hace de él «un innovador de la especie que más escasea».

Mirando a Poussin tenemos constantemente la impresión de que reinventa la pintura o, por lo menos, que desde más acá del siglo XVI que lo vio nacer, tiende la mano a los maestros del Quattrocento, en primer lugar a Mantegna (en el liceo, en «sixième» —época en que mi padre me llevaba con frecuencia al Louvre—, me pusieron como tema de redacción que describiese mi cuadro preferido, y yo elegí *El Parnaso*).

E incluso más lejos aún, pues la imaginación de Poussin ofrece a veces esa ingenuidad —aunque sublimada, ciertamente, por su talento—, cuyo sabor degradado buscaba Rimbaud a finales del siglo pasado en las pinturas de feria. Así, por ejemplo, en *Venus mostrando sus armas a Eneas*, del museo de Ruán, esa diosa que flota por los aires al alcance de la mano parece haber sido concebida y ejecutada aparte, y luego insertada tal cual en el lienzo sencillamente. O también en *Apolo enamorado de Dafne*, que se encuentra en el Louvre, la dríada confortablemente instalada (uno se sorprende) entre las ramas de un pequeñísimo roble como si fuera un canapé. Asimismo, en *Orión ciego*, la postura burguesa de Diana acodada en su nube, como en la repisa de la chimenea del salón.

Quizás Delacroix pensaba en cosas así cuando criticaba «una extremada sequedad [de las] figuras sin lazo alguno entre unas y otras, y [que] parecen recortadas», lo que corresponde en el espacio a lo que observamos respecto al tiempo en Proust. Defectos a los ojos de Delacroix, y que él atribuye, ciertamente con razón, al hecho de que los cuadros de Poussin revelan lo que yo he llamado una doble articulación: la perfección, «Poussin jamás la buscó ni la deseó; sus figuras están plantadas unas al lado de otras como si fueran estatuas. ¿Se debe esto a la costumbre que tenía, según dicen, de hacer pequeñas maquetas para conseguir las sombras adecuadas?», «[...] pequeñas maquetas iluminadas por la claridad del estudio».

En 1721, Antoine Coypel también lamentaba que a las figuras de Poussin les faltase «una expresión más natural, menos seca y más suelta, de la cual los ropajes mojados y los maniquíes sin duda lo alejaron». Ingres, más sagaz, anotará: «Hay que hacerse una habitacioncita a la manera de Poussin: es indispensable para los efectos».

(En las palabras prestadas a Poussin, observamos un paralelismo entre el lenguaje articulado y la pintura, esbozo de la teoría lingüística de la doble articulación: «Hablando de la pintura, dice [...] que las veinticuatro letras del alfabeto sirven para formar nuestras palabras y expresar nuestros pensamientos, lo mismo que los lineamientos del cuerpo humano expresan las diversas pasiones del alma, y hacen aparecer fuera lo que llevamos en el espíritu»).

Sabemos que Poussin modelaba de buen grado la cera; al principio de su carrera, copiando a los antiguos e incluso reproduciendo en bajorrelieve parte de los cuadros de los grandes maestros. Varios testigos cuentan que, antes de empezar un cuadro, Poussin confeccionaba unas figuritas de cera. Las disponía sobre una tablilla en las posturas correspondientes a la escena que él imaginaba, las envolvía con papeles mojados o con un tafetán fino, y formaba

los pliegues ayudándose de un palito afilado. Y con esa maqueta ante los ojos empezaba a pintar. Unos agujeros practicados en las paredes de la caja que encerraba el dispositivo le permitían iluminarlo por detrás o por los lados, controlar por delante la luz y verificar las sombras proyectadas. No hay duda de que también trataría de colocar y descolocar las figuritas para componer la escena que él construía así en modelo reducido.

El procedimiento no era desconocido para sus antecesores. Varios de ellos, efectivamente, ya lo habían practicado, pero en la época de Poussin, según nos dice Anthony Blunt, había caído en desuso porque llevaba demasiado tiempo empleándose. Es significativo que Poussin lo volviera a utilizar y lo aplicase con una minucia que atestiguan nuestras fuentes. En ningún otro pintor, en cualquier caso, se percibe tan claramente el empleo sistemático de la maqueta tridimensional, su presencia detrás del cuadro acabado. Sus figuras más parecen esculpidas en su improbable espesor que pintadas en la superficie del lienzo.

Método de composición tan perfectamente asimilado que se convierte casi en un modo de pensamiento, al que debemos también esos paisajes naturales o urbanos muy meditados, que invitan al espectador a introducirse en ellos y proponen a su elección diversos itinerarios: «Nos parece estar caminando por todos los lugares que él representa», dice Félibien; ensoñación que prolonga, durante un período de tiempo que responde a esa prolongación del espacio, la contemplación de los cuadros de Poussin. La tridimensionalidad reconocida a las cosas contrasta con la presentación, tan a menudo bidimensional, de los personajes (dispuestos, como ya hemos dicho, como en un bajorrelieve). Con relación a los individuos, instala al mundo en posición dominante. Tal vez resulte significativo que la era de Poussin anticipe en muy poco la aparición de los planos en relieve que ejercen sobre el espectador un efecto mágico análogo.

Una de las razones de la originalidad, de la grandeza monumental que en Poussin impresionaban a Delacroix proviene, a mi entender, de que sus cuadros son obras en segundo grado, siendo el primero aquel que, con unos medios más sencillos y de naturaleza diferente, realizaba ya la maqueta como una obra acabada: estadio en que el arte ha explotado ya todos los recursos de un bricolaje al que Poussin debe tal vez, según las palabras de Félibien, «la facultad de distribuir en pequeños espacios grandes y elaboradas composiciones».

Cierto es que nada hay más ajeno a los arranques que dan su impulso a la creación romántica. De ahí las tergiversaciones de Delacroix que, a pesar de su admiración por Poussin, llega a preferir a Le Sueur: «Poussin pierde mucho valor si lo comparamos con Le Sueur», quien guarda una mayor consideración para «lo que une, para la suavidad del efecto o el atractivo de la composición», lo cual le permite obtener «una unidad, un fundido» de los que carece Poussin.

Juicio desconcertante, pero no sin analogía con la preferencia que, por las mismas razones trasladadas de la pintura a la música, otorga también Delacroix, por intermitencia, a Cimarosa, «más dramático» que Mozart. Alaba en Cimarosa «esa proporción, esa compostura, esa expresión, esa alegría, esa ternura y además de todo eso [...] esa elegancia incomparable [...] no una mayor perfección, sino la perfección misma»; perfección que niega a Mozart, lo mismo que se la niega a Poussin.

Por consiguiente, sería más bien de manera negativa, por haber roto con lo convencional, por lo que Poussin preparó el camino a las escuelas modernas: las que buscan «en la fuente misma los efectos que le es dado a la pintura producir en la imaginación». ¿Habrá que entender que Le Sueur (en este párrafo asociado más que opuesto a Poussin) había ido más lejos? Nos es difícil evitar la impresión de que si Poussin y Le Sueur recuerdan a Delacroix «la

ingenuidad de las escuelas primitivas de Flandes e Italia», para él, de alguna manera, Poussin es el «primitivo» de Le Sueur.

Giovanni Francesco Guercino: *Et in Arcadia Ego*.
Galería Corsini, Roma.

III

En un estudio dedicado a *Los pastores de la Arcadia*, Panofsky hizo una triple demostración:

1. La fórmula *Et in Arcadia ego* aparece por primera vez en un cuadro del Guercino pintado hacia 1621-1623, poco antes de la llegada de Poussin a Roma. Este cuadro representa a dos pastores meditando delante de una gruesa calavera colocada en primer plano sobre un bloque de piedra.

2. En buena gramática latina, esta fórmula no puede traducirse: «Y yo también he vivido en Arcadia», como se hace habitualmente, sino (las personas cultivadas de la época lo sabían): «Y yo también estoy aquí, existo, aun en Arcadia». Así pues, es la calavera la que habla, para recordarnos que, incluso en la más feliz de las moradas, los hombres no escapan a su destino.

3. Un primer cuadro de Poussin sobre este tema, pintado probablemente hacia 1629-1630, se inspira de manera muy directa en el del Guercino; y la inscripción, grabada en la piedra de un sarcófago, no puede tener otra significación. Aunque la calavera colocada sobre la tumba sea muy pequeña y poco visible, sigue siendo ella (o la tumba, símbolo de la muerte) la que se expresa.

Según Panofsky, sin embargo, la segunda versión de *Los pastores de la Arcadia* (la del Louvre) pintada cinco o seis años más tarde (hacia 1638-1639, según Thuillier) nos hace suponer que Poussin cambió el sentido de la fórmula por el que se adoptará corrientemente a finales del siglo XVII, haciendo así de su cuadro «en lugar de un encuentro dramático con la muerte, una contemplación absorbente de la idea de mortalidad».

Esto significadme parece a mí, no tener en cuenta un hecho: la primera versión no se inspira simplemente en el cuadro del Guercino, es una transición entre éste y la versión del Louvre; y revela cómo la imaginación plástica de Poussin pudo evolucionar en el transcurso de los años sin que haya que recurrir a la hipótesis de una ruptura en el sentido deseado por Panofsky.

En esta versión, en efecto, observamos primero dos diferencias con el cuadro del Guercino. La calavera, que pasa al segundo plano, está representada tan pequeña que llega a ser insignificante;

desaparecerá por completo de la segunda versión. En cambio, en el segundo plano de la primera versión vemos a una pastora que no existía en el cuadro del Guercino mientras que, en la versión del Louvre, una figura de mujer se impone en primer plano: no ya levemente vestida como la pastora, sino con pliegues en los ropajes a la manera antigua y haciendo contraste con los pastores medio desnudos.

Todo ocurre como si la gruesa calavera, en primer plano a la derecha en el cuadro del Guercino, cediera el puesto a la mujer que ocupa la misma posición y que adquiere la misma importancia en la segunda versión de Poussin; y como si la primera versión, con su calavera reducida a un recuerdo y la aparición discreta de una figura femenina, ilustrara un estadio intermedio entre ambas.

Sentimos la tentación de interpretar en el mismo sentido una tercera diferencia. Según los especialistas, el viejo que vemos en primer plano a la derecha en la primera versión fue puesto allí por Poussin por una búsqueda de simetría con otro cuadro, con el que debía hacer pareja. Ahora bien, ese anciano que sustituye a la calavera del Guercino representa al río Alfeo, cuyo manantial se encuentra en Arcadia. Se creía que atravesaba el mar para reunirse en Sicilia con la ninfa Aretusa, convertida en fuente. En este estadio intermedio que ilustra la primera versión, la imagen simbólica del río, o más exactamente de su flujo, ¿no podría dirigir el pensamiento del espectador de la calavera próxima a desaparecer hasta una mujer joven también, en quien la transformará Poussin en la segunda versión?

Al pintar la primera versión, Poussin, probablemente, no preveía la segunda. Pero los gérmenes de la transformación que iba a operarse en su espíritu quizás estuvieran ya presentes.

Tanto si Poussin concibió más tarde claramente la transformación como si fue hasta el final el producto de un trabajo inconsciente, ¿no habría que concluir de lo anterior que esta nueva mu-

jer joven, tan estática (y que, en ese aspecto, se opone a la animación de los tres pastores), figura a la Muerte o, por lo menos, al Destino bajo esa grata apariencia que adopta cuando quiere imponerse, soberana «incluso en Arcadia»? Al contrario que la mujer de la primera versión, que ocupa un puesto sin relieve y es una graciosa compañera de los pastores, la de la segunda versión posee la grandeza y la inmovilidad de una figura mitológica. Sería ella, por tanto, quien enunciaría implícitamente las palabras grabadas en la piedra del sepulcro y la que invitaría a los pastores a leerlas. «También en Arcadia», les indica con su sola presencia, «estoy aquí, a vuestro lado».

Incluso nos complace imaginar un escenario. Tal vez acaba de entrar por la derecha, pasando desapercibida hasta que se manifiesta poniendo su mano sobre el hombro del más joven de los pastores, en un gesto a la vez de coacción y de apaciguamiento. El pastor vuelve los ojos hacia ella, no tan sorprendido por esa aparición puesto que tiene por función plástica, si me atrevo a decirlo así, unir a la joven con su divisa mediante los movimientos en sentido inverso de su rostro que mira a la una, y de su mano que apunta a la otra, como para significar su identidad.

Si Poussin vio en el cuadro del Guercino el primer estadio de una transformación que a él correspondería concebir e ilustrar en otros estadios, se comprenderá por qué ningún cuadro ha impulsado a fabular tanto a los filósofos como *Los pastores de la Arcadia* (del Louvre). El abate Dubos, Diderot, Delille, el caballero de Jaucourt, lo describen en términos muy alejados de la realidad. Sin duda no aprehendían la transformación más que en su último estadio. Pero la naturaleza de su transformación le conservaba el suficiente dinamismo para incitar al espectador a seguirla. La descripción de Jaucourt, tomada parece ser de Dubos, que pone sobre la tumba una estatua yacente de mujer joven, podría encontrar su puesto como un estadio entre otros de la transformación.

Interpretar el cuadro como yo lo he hecho me parece más plausible que hacer responsable a Poussin de haber trastocado, en el lapso de unos años, el sentido de la fórmula latina. Tanto más cuanto que —el mismo Panofsky lo reconoce— todavía en 1672, Bellori, que había sido amigo de Poussin, comentaba el cuadro dando su sentido exacto a la misma. El contrasentido no aparece hasta 1685 en la pluma de Félibien. ¿Y comprenderíamos el extraordinario éxito de la obra (la más popular de Poussin, reproducida en estampas hasta en las cabañas) si no se viese en ella más que una escena campestre y moralizante? El poderoso atractivo del cuadro proviene del sentimiento de que esa mujer misteriosa al lado de los tres pastores viene de otra parte, y manifiesta, en un escenario rústico, esa irrupción de lo sobrenatural que, por otros medios, Poussin siempre supo poner en sus paisajes.

Nicolas Poussin: *Los pastores de la Arcadia*, primera versión. Chatsworth Collection, Devonshire.

Nicolas Poussin: *Los pastores de la Arcadia*, segunda versión.
Museo del Louvre, París.

IV

Si bien *Los pastores de la Arcadia* es el más popular de los cuadros de Poussin, *Eleazar y Rebeca* parece ser el que inspiró sobre todo a los entendidos. De ningún otro cuadro habla Félibien tan detenidamente. En las apasionantes «Conferencias de la Real Academia de Pintura», etc., mucho más enriquecedoras, en mi opinión, que los charlatanes *Salones* de Diderot (así, por ejemplo, la soberbia conferencia que Sébastien Bourdon hizo en 1669 sobre «La luz». Por lo demás, mirándolo un poco más detenidamente, nos daríamos cuenta de que algunas de las ideas más celebradas de Diderot están ya en las «Conferencias»: la que Gérard van Opstal dio en 1667 sobre el Laocoonte formula, con un siglo de anticipación, la teoría del modelo ideal); en las conferencias de la Academia se inicia en 1668 un debate sobre *Eleazar y Rebeca*, introducido por Philippe de Champaigne; vuelve a cobrar actualidad en 1675, y prosigue en 1682 durante una sesión en la que se relee y discute el informe de la primera, en presencia y con la participación de Colbert.

Hay varios cuadros de Poussin que son sublimes, pero en cuanto a estilo exquisito, *Eleazar y Rebeca* tal vez alcance la cumbre. Cada una de las figuras es una obra maestra; cada grupo de figuras también lo es; y el conjunto que constituye el cuadro también. Hay tres niveles de organización, por consiguiente, encajados unos dentro de otros, cada uno de ellos llevado al mismo grado de perfección, de suerte que la belleza del todo posee una densidad particular. La obra se desarrolla en varias dimensiones, cada una de las cuales otorga una importancia igual al juego de formas y al de los colores. Ciertos contemporáneos reprochaban a Poussin que no fuera colorista. Sólo este cuadro bastaría para desmentirlos, con ese azul casi crudo, tan a menudo empleado por Poussin.

Reynolds lo criticará cuando, por el contrario, es el que da su atractivo a las armonías de Poussin. Félibien comprendió tan acertadamente la importancia de los colores, que puso gran cuidado en detallarlos en seis páginas de las veinticinco que dedica a este maravilloso cuadro.

La lectura que de él hace Philippe de Champaigne es estática. Considera sucesivamente el cuadro desde varios ángulos: representación de la acción; ordenamiento por grupos; expresión de las figuras; distribución de los colores, de las luces y las sombras. Pero a propósito de la expresión de las figuras, formula una duda (que rechazará Le Brun) cuyo examen atento permitirá el progreso del análisis y su orientación hacia un nuevo camino.

Considerando «la figura de una mujer joven que está apoyada en un jarrón cerca del pozo [...] M. de Champaigne quiso destacar que M. Poussin había copiado de los clásicos las proporciones y los ropajes de esa figura, y que había hecho de los mismos un estudio servil y particular. Se explicó de tal manera que parecía reprochar a M. Poussin un poco de esterilidad y convencerlo de haber recurrido demasiado a los clásicos, hasta acusarle de haberlos plagiado».

Es cierto que esa figura escultural destaca de las demás. En esa diferencia calculada se encuentra, en mi opinión, la clave del cuadro.

Abordémoslo como un espectador que lo viese por primera vez. La mirada se ve primero atraída por los dos protagonistas situados en primer plano, en medio del cuadro, pero lo suficientemente desplazados hacia la derecha para que la perspectiva oriente inmediatamente la mirada hacia el grupo compacto y en movimiento de las mujeres, que ocupa el lado izquierdo. Este grupo agitado contrasta por una parte con la masa inmutable de los edificios que hay arriba; por la otra, con el grupo inmóvil y atento de las tres mujeres que ocupan el lado derecho del cuadro. Visto en

su conjunto, el cuadro juega con una oposición entre lo estable y lo inestable, lo móvil y lo inmóvil. ¿Tiene esto alguna significación?

No trataré de hacer de Poussin un antropólogo. Pero su discípulo Le Brun explicaba que ese «pintor filósofo» (como decían entonces) poseía un juicio y un saber «tales como para no poner nada en sus obras sin profundizar en las razones, y que no había expuesto nunca nada antes de hacer una madura y larga deliberación de estudio e investigación, y que era en parte lo que lo hacía tan recomendable».

No hay duda de que antes de ponerse a la obra Poussin meditó largamente sobre el Génesis, XXIV. No interpretó el capítulo en los términos que el antropólogo emplearía hoy, pero ciertamente había comprendido su esencia.

El problema del matrimonio de Rebeca (como más tarde el de Raquel) es el resultado de una contradicción entre lo que los juristas del Antiguo Régimen llamaron la «raza» y la «tierra». Por orden del Todopoderoso, Abraham y los suyos abandonaron su país de origen, en la Siria mesopotámica, para instalarse muy lejos hacia el oeste. Pero Abraham rechaza toda idea de matrimonio con los primeros ocupantes: quiere que su hijo Isaac se case con una mujer de su sangre. Y como les está prohibido a uno y a otro ausentarse de la Tierra Prometida, Abraham envía a Eleazar, su hombre de confianza, a casa de sus lejanos parientes en busca de Rebeca.

Tal es la situación que ilustra el cuadro. En primer plano, un hombre (el único de todos los personajes) y una mujer, en un cara a cara simbólico del matrimonio que se prepara. Por lo demás, únicamente mujeres (la «raza»), y piedra (la «tierra»). En un punto preciso del cuadro, Poussin aporta, en términos plásticos, la solución del problema. Desde el grupo agitado de las mujeres que hay a la izquierda, la mirada, pasando por el dúo ya más tran-

quilo de los protagonistas, llega a las figuras inmóviles y casi petrificadas de la parte derecha, y sobre todo a la mujer criticada por Philippe de Champaigne por estar copiada de los clásicos. Ahora bien, esa figura estatuaria, ya de piedra («Poussin, demasiado prendado de lo clásico, dio en la piedra», decía Roger de Piles), no sólo por la forma sino también por un colorido equívoco (que destaca singularmente de lo demás), realiza la síntesis de una efigie todavía humana (que proviene de la «raza») y del pilar de mampostería (que es ya la «tierra») rematado por una esfera, sobre el que se perfila la mujer y al que casi parece adherirse: representación geométrica —se diría de buen grado «cubista»— de una mujer con un cántaro en la cabeza en un precario equilibrio, que se hace estable en lo sucesivo. Ampliación también, a escala monumental, de otra mujer (no por casualidad, sin duda, retrato clavado de Rebeca) que domina el grupo de la izquierda en esa postura. A este respecto observaremos el triángulo formado por el cántaro que lleva a la cabeza (inestable), el cántaro que hay debajo (el cántaro de Rebeca) colocado en el suelo (estable), y el cántaro en el que se apoya la figura estatuaria que se encuentra a media altura.

Del pilar de mampostería la mirada vuelve hacia la izquierda y, pasando por un paisaje bajo un cielo de tormenta (recuerdo de un desequilibrio inicial, expulsado a la lejanía), se detiene definitivamente esta vez sobre unos edificios sólidos, símbolo de la tierra habitada de forma duradera y en la que el matrimonio de Isaac y Rebeca conseguirá la fusión con la raza, figurada por unas mujeres tan parecidas entre sí que representan, más que a personas individuales, al sexo femenino en general, mediante el cual se transmite la continuidad de la sangre.

Nicolas Poussin: *Eleazar y Rebeca*.
Museo del Louvre, París.

V

En los debates que se desarrollaron en la Real Academia de Pintura sobre *Eleazar y Rebeca*, una cuestión parece haber obsesionado a los participantes; primero, el mismo conferenciante, que era, no lo olvidemos, Philippe de Champaigne, pregunta: ¿no hubiera debido representar Poussin los camellos del servidor de Abraham mencionados en las Escrituras, cuando dicen que Eleazar reconoció a Rebeca por el cuidado que ésta puso en dar de beber a esos animales? Sobre esto se entabla una discusión puntillosa: ¿no estaban demasiado lejos del pozo los camellos para aparecer en el campo del cuadro? ¿Cuál era su número y cuántos hubiese podido introducir Poussin (lo hizo en una versión tardía)? Al haberlos suprimido, ¿no corría el peligro de que se tomara al servidor de Abraham por un mercader de joyas? O por el contrario, como sostuvo Le Brun, ¿no hubiera sido la presencia de los camellos la verdadera manera de confundirlo con uno de esos mercaderes de Oriente que suelen utilizar como vehículo a esos animales? ¿Tuvo razón Poussin al rechazar de una escena noble unos objetos extraños que podían distraer la mirada del espectador? O, al contrario —ésta era la opinión de Champaigne—, la fealdad de los camellos, ¿no habría servido para realzar el esplendor de las figuras?

Esta casuística, que apasionaba a los pintores y entendidos, nos parece hoy irrisoria. Ya no juzgamos las virtudes de un cuadro por tales argumentos. No hay que menospreciar que, para la gente del siglo XVII, había menos distancia entre los tiempos bíblicos, la Antigüedad y el presente. Hagamos el esfuerzo etnográfico de traducir su perspectiva a la nuestra. ¿No se plantearía el problema en los mismos términos si se tratara para nosotros de representar acontecimientos recientes? Nosotros también desearíamos que

fuesen tratados con grandeza, sin ofender la verdad histórica, y nos fijaríamos con atención en los detalles.

Hemos otorgado esa atención a la fotografía y al cine, con la ilusión de que reproducen el acontecimiento al natural. Inversamente, ya no nos sentimos obligados por respeto a la historia sagrada a «no añadir ni quitar nada a lo que las Escrituras nos obligan a creer». Entre los tiempos bíblicos o antiguos y el tiempo presente, no interponemos sólo una profundidad histórica que los hombres del siglo XVII, aún bajo el efecto del choque frontal operado por el Renacimiento, no medían bien. Interponemos asimismo una distancia crítica.

Que el supremo talento para el artista consista en imitar la realidad hasta el punto de confundirse, es sin embargo un lugar común del juicio estético que ha prevalecido durante mucho tiempo, incluso entre nosotros, hasta una época reciente. Para alabar a sus pintores, los griegos acumulaban las anécdotas: uvas pintadas que los pájaros acudían a picotear, imágenes de caballos que sus congéneres creen vivos, cortina pintada que un rival pedía al autor que levantase para poder contemplar el cuadro disimulado detrás. La leyenda atribuye a Giotto y a Rembrandt el mismo tipo de proezas. En China y Japón se cuentan historias muy parecidas de sus pintores famosos: caballos pintados que, por la noche, abandonan el cuadro para ir a pastar, dragón que vuela por los aires cuando el artista añade el único detalle que faltaba.

Cuando los indios de las praderas de América del Norte vieron por vez primera a un pintor blanco trabajando, se confundieron. Catlin había retratado a uno de ellos de perfil. Otro indio, que no sentía mucha simpatía por el modelo, exclamó que el cuadro demostraba que éste no era más que la mitad de un hombre. A ello siguió una pelea mortal.

La imitación de la realidad es lo primero que admira Diderot en Chardin: «Ese jarrón de porcelana es porcelana, esas aceitunas

están realmente separadas del ojo por el agua en la que están nadando [...] dan ganas de coger esos dulces y comerlos». Un siglo más tarde, los Goncourt repetirán lo mismo cuando alaben a Chardin por haber reproducido exactamente «la transparencia ambarina de las uvas blancas, la escarcha azucarada de la ciruela, la púrpura húmeda de las fresas [...] la caparrosa de las viejas manzanas».

La sabiduría de las naciones atestigua que Pascal planteaba un verdadero problema al exclamar: «Qué vanidad la de la pintura, que atrae la admiración por el parecido de cosas cuyos originales no admiramos». El romanticismo, para quien el arte no imita a la naturaleza sino que expresa lo que el artista pone de sí mismo en sus cuadros, no escapa al problema; como tampoco la crítica contemporánea que hace del cuadro un sistema de signos. Porque el *trompe-l'œil* siempre ejerció, y continúa ejerciendo, su imperio sobre la pintura. Sale a la superficie cuando creemos habernos liberado definitivamente del mismo. Así los *collares*, que superan al *trompe-l'œil* sustituyendo la imitación por verdaderas materias. Nada más elocuente a este respecto que la aventura de Marcel Duchamp. Mediante los procedimientos antitéticos del *ready made* y de construcciones intelectuales como *La Mariée mise à nu (El Gran Vidrio),* creyó despojar a la pintura de sus pretensiones figurativas. A fin de cuentas, dedicó los últimos años de su vida a realizar una obra secreta, conocida solamente después de su muerte, y que no es más que un diorama en tres dimensiones que uno mira a través de un orificio: tipo de presentación al cual, incluso en dos dimensiones, John Martin, virtuoso del *trompe-l'œil* monumental, jamás consintió que rebajaran sus cuadros.

¿De qué provienen, pues, el poder y los encantos del *trompe-l'œil*? De la coalescencia obtenida como por milagro de aspectos fugitivos e indefinidos del mundo sensible, mediante procedimientos técnicos, fruto de un saber lentamente adquirido y de un trabajo intelectual que permiten reconstituir y fijar esos as-

pectos. «Nuestro entendimiento», decía ya Plutarco, «se deleita con la imitación como con cosa que le es propia». Tarea extremadamente difícil; pero a la condena pronunciada por Rousseau «de las bellezas convencionales que no tienen más mérito que el de la dificultad vencida», su contemporáneo Chabanon replicaba acertadamente: «Es injusto que, en la teoría de las Artes, se pretenda que la dificultad vencida no tiene importancia; debe contar, y mucho, en el placer que las Artes procuran».

No es una casualidad si el *trompe-l'œil* triunfa en las naturalezas muertas. Descubre y demuestra que, como dice el poeta, los objetos inanimados tienen también un alma. Un pedazo de tela, una joya, una fruta, un utensilio cualquiera posee, al igual que el rostro humano —objeto predilecto de otros pintores—, una verdad interior a la cual, decía Chardin, se accede mediante el sentimiento, pero que sólo el saber y la imaginación técnicas pueden llegar a reproducir. A su manera y en su terreno, el *trompe-l'œil* opera la unión de lo sensible y lo inteligible.

El impresionismo repudió el *trompe-l'œil*. Pero entre las escuelas la diferencia no es, como creía el impresionismo, la de lo subjetivo y lo objetivo, de lo relativo y lo absoluto. Proviene de la ilusión que se hace el impresionismo de que puede instalarse de modo duradero en el punto de encuentro de los dos. El arte del *trompe-l'œil* sabe que hay que desarrollar separadamente el conocimiento profundo del objeto y una introspección muy a fondo, para conseguir englobar en una síntesis el todo del objeto y el todo del sujeto, en vez de conformarse con el contacto superficial que entre ellos se establece de manera pasajera en el nivel de la percepción.

De ahí el error de creer que la fotografía ha matado al *trompe-l'œil*. El realismo fotográfico no distingue los accidentes de la naturaleza de las cosas: las deja sobre el mismo plano. Hay reproducción, pero la parte de intelecto es sumaria. Una técnica

que, en los maestros del género, está perfectamente realizada, sigue sirviendo a una visión «tonta» del mundo.

El trompe-l'œil no representa, reconstruye. Supone a la vez un saber (incluso de lo que no muestra) y una reflexión. También es selectivo, no trata de reproducir ni todo ni cualquier cosa del modelo. Elige el *polvillo* de la uva antes que tal o cual otro aspecto, porque le servirá para construir un sistema de cualidades sensibles con lo *graso* (también escogido entre otras cualidades) de un jarrón de plata o de estaño, lo *friable* de un pedazo de queso, etc.

A pesar de los perfeccionamientos técnicos, el aparato fotográfico sigue siendo una máquina tosca si la comparamos con la mano y el cerebro. Las fotografías más bellas son, por lo demás, las de la primera época, cuando lo rústico de los medios obligaba al artista a emplear su ciencia, su tiempo y su voluntad.

Antes que creer que el arte del *trompe-l'œil* sucumbió con la fotografía, más valdría reconocer que poseen virtudes inversas uno del otro. Para convencerse, basta considerar las producciones lastimosas de esos neofigurativos que pintan un bodegón o una figura, no del natural, sino copiando de una fotografía en colores que tratan de imitar servilmente. Se cree que resucitan el *trompe-l'œil* y es todo lo contrario.

El abate Morellet escribía en el siglo XVIII: «La naturaleza no es bella en todas las madres (o en todas las amantes), e incluso cuando es bella, no es duradera; su belleza no dura a veces más que un instante». La fotografía capta esa oportunidad: muestra —y ésa es la palabra adecuada— lo instantáneo. El *trompe-l'œil* capta y muestra lo que no se veía, o mal, o de manera fugitiva y que, en lo sucesivo y gracias a él, se verá siempre. El espectáculo de una cesta llena de fresas ya no será nunca el mismo para quien recuerde la manera en que los holandeses y alemanes del siglo XVII, o Chardin, las pintaron.

VI

En un cuadro de Poussin, ninguna parte es desigual al todo. Cada una de ellas es una obra maestra de la misma categoría que, considerándola por separado, ofrece igual interés. El cuadro aparece así como una organización en segundo grado de organizaciones ya presentes hasta en los detalles. Esto es verdad también visto en el otro sentido: una figura, en un cuadro de Poussin que contenga varias, parece ser ella sola un cuadro completo de Corot. La organización del todo transpone a mayor escala la de las partes, cada figura está pensada tan profundamente como el conjunto. No es extraño, por tanto, que en su correspondencia Poussin siga las costumbres de su tiempo, midiendo la dificultad de cada obra por el número de figuras que contiene: cada una de ellas plantea un problema tan importante como la totalidad del cuadro.

Lo que es válido para las figuras lo es también para los paisajes, unos silvestres y otros compuestos por «construcciones»: obras humanas, es cierto, pero que, por el lugar que ocupan en comparación con los vivos, y por su ejecución meticulosa que parece inspirada en los flamencos, adquieren una importancia y suscitan un interés mayor que el de los personajes, a menudo minúsculos, que los animan, e incluso que aquellos situados en primer plano. Este sublime reconocimiento de las cosas «pone al hombre en su lugar», y empleo esta locución en su sentido moral y popular. Hasta los cuadros de «gigantes» como *Orión* y *Polifemo* son sinfonías agrestes donde los gigantes, más que dominar la naturaleza, se fusionan con ella. Si no conociéramos el mito, imaginaríamos que Orión, en su marcha descendente, pronto sería tragado por la verde inmensidad que hay a sus pies.

Ingres vio muy bien el alcance estético y moral de esa inversión: «El inmortal Poussin descubrió el suelo pintoresco de Italia. Descubrió un nuevo mundo, como esos grandes navegantes, Américo

Vespucio y otros [...] fue el primero, el único que imprimió un estilo a la naturaleza italiana».

En el mismo párrafo, Ingres escribe: «Sólo los pintores de historia son capaces de hacer un bello paisaje». ¿Por qué? Porque no obedecen primero a su sensibilidad, sino que hacen una selección reflexiva de lo que, en la naturaleza, es adecuado para su tema. La teoría de la «bella naturaleza» no justifica, ciertamente, los sarcasmos de Diderot.

Las reflexiones de Delacroix acerca del paisaje poseen un tono diferente y un tanto desdeñoso: «Los pintores de marinas [...] hacen retratos de olas, al igual que los paisajistas hacen retratos de árboles, terrenos, montañas, etc. No se ocupan lo bastante del efecto causado en la imaginación». Sustituyamos imaginación por percepción y tendremos el impresionismo. Poussin no va de la naturaleza hacia una emoción subjetiva («no recordar en mis cuadros», dice también Delacroix, «más que su lado impresionante y poético»), sino hacia una selección y una recomposición meditadas: «Yo lo he visto», escribe Félibien, «considerar hasta piedras, terrones de tierra y pedazos de madera, para imitar mejor las rocas, terrazas y troncos de árboles». Fue después de esas recolecciones, también de guijarros, musgo y flores, cuando según algunos testigos Poussin pronunció las siguientes célebres palabras: «Esto encontrará su puesto», o según otros, «No he descuidado nada».

A Ingres que, sin embargo, decía: «Flay que inspirarse en las flores para encontrar bellas tonalidades de ropajes», le han reprochado —como a Poussin, por lo demás— no ser colorista. Y es que a este vocablo, que designa propiamente el gusto sensual por los colores y sus relaciones, suele dársele un sentido más técnico: arte de subordinar la selección y mezcla de los colores a un efecto de conjunto principalmente buscado. Ingres profesó, ciertamente, que «el dibujo comprende las tres cuartas partes y media de lo que constituye la pintura [...] hasta el humo debe expresarse me-

diante el trazo [...] el dibujo lo comprende todo, excepto el color [...] no se conoce ningún ejemplo de que un gran dibujante no haya obtenido el colorido que convenía exactamente a los caracteres de su dibujo». ¿Pero existe algún cuadro que dé testimonio, en materia de colorido, de una invención más fresca, de un gusto más fino y sutil que los tres retratos de Rivière, los de la bella Zélie, de Granet, de Mme. de Senonnes, de Mme. Moitessier? ¿O que *La bañista Valpingon, Júpiter y Tetis, La odalisca y la esclava, La Estratonice, Ruggiero liberando a Angélica* y *El baño turco*?

Con dos siglos de distancia, se repite el malentendido. Los críticos del siglo XVII reconocen en el arte de pintar dos exigencias difícilmente conciliables. La «perspectiva aérea» quería que viésemos en el cuadro la densidad del aire cuando las figuras y los objetos se hallaban más alejados, pero al precio de un esfumado en el color que tendía a la grisalla. La búsqueda de lo que entonces llamaban el «todo-junto» reclamaba una tonalidad general, «orquestación de los colores», dirá en el siglo XIX Charles Blanc, «pero que apunta sobre todo a la consonancia».

A Charles Blanc, precisamente, quien exponía que «los grandes coloristas no hacen el tono local», Delacroix respondía: «Eso es muy cierto; aquí hay un tono, por ejemplo», indicaba con el dedo, dice Blanc, el tono gris y sucio del pavimento; «pues bien, si le dijéramos a Pablo Ve roñes: pínteme una hermosa mujer rubia, cuyas carnes tengan ese tono, la pintaría y la mujer sería una hermosa rubia en su cuadro». Bonito ejemplo de la teoría del «todo-junto» que ilustraron, cada uno en su estilo, Rubens y Van Dyck.

Poussin e Ingres son igualmente enemigos de esa teoría. Poussin decía de Caravaggio «que había venido al mundo a destruir la pintura», fórmula que Ingres adopta haciéndola extensiva a Rubens. Pero, al contrario de lo que leemos en sus contemporáneos respectivos, Poussin e Ingres son intensamente coloristas (en el primer sentido que yo he reconocido a ese término), ya que sobre

todo en ellos observamos el gusto por los colores francos, tratados por Ingres casi en tonos lisos para mejor respetar «la distinción particular del tono de cada objeto», para preservar su individualidad y conservar su sabor.

(Entre Poussin e Ingres no sólo existe este parentesco. Hay casi tanto erotismo en la escena de baño en el mar que es *El triunfo de Neptuno* como en *El baño turco*. Los contemporáneos de Poussin apreciaban la sensualidad de sus figuras femeninas; deseaban incluso que lo fueran más. Las generaciones siguientes también eran conscientes de ello pero, por haberse vuelto más gazmoñas, se molestaban y llegaron incluso, en un caso conocido, a mutilar un cuadro).

Para vencer la contradicción entre perspectiva aérea y color, Poussin e Ingres escogen el hacer del colorido un problema aparte, al que conviene tratar y resolver en sí mismo y para sí mismo una vez que el cuadro está prácticamente completo. Elección que permite no tener en cuenta sino los verdaderos colores. Félibien, al hablar de Poussin, lo destaca: «Los colores, incluso los más vivos, están en su sitio». Al no buscar el compromiso, el dibujo y el colorido pueden alcanzar su cumbre. Hasta —en lo que se refiere al colorido— con búsquedas de disonancias que chocaron, como en la música, pero que, en ambos casos, se tradujeron en un enriquecimiento prodigioso de la sensibilidad.

De la misma manera, también la estampa japonesa consagra la independencia del dibujo y el colorido. El grabado en madera prohíbe la pincelada (ésta fue despreciada por Ingres como un «abuso de la ejecución [...] cualidad propia de falsos talentos, de falsos artistas»); impone el trazo. En sus comienzos, la estampa carece casi de colores: apenas unas notas de naranja y de verde descuidadamente colocadas. Y la técnica ulterior de las *nishiki-e* —estampas de brillantes colores— testifica a su manera el aislamiento, el separatismo japonés que, como en la cocina, excluye las mezclas, presenta los elementos de base —en este caso los tonos

— en su estado puro. Evaluamos el contrasentido de los impresionistas que, creyendo pedir lecciones a la estampa, hicieron todo lo contrario (aparte las enseñanzas del ajuste), mientras que la estampa japonesa —en todo caso la que los especialistas llaman «primitiva»— anticipa la máxima de Ingres de que «un cuadro bien dibujado siempre estará bien pintado». De haberlo comprendido mejor, el ejemplo de la estampa más bien hubiese debido llevar a los pintores hacia el neoclasicismo de Flaxman y de Vien.

Se ha dicho con frecuencia: incluso en los primeros retratos de Ingres (como los tres Rivière, pintados cuando tenía veinticinco años) se trasluce una influencia extremooriental, en el tratamiento separado del dibujo y en la localización de los colores. Influencia que no se debe, probablemente, a las estampas japonesas (al contrario de lo afirmado tardíamente por Amaury-Duval), ya que no es muy verosímil que se conocieran ejemplares de las mismas en Europa alrededor de 1805, sino a las miniaturas persas, y a esas obras chinas que —según las acusaciones de Delacroix— Ingres había imitado. «Abigarramiento persa y chino», decía asimismo Baudelaire. Por aquella época se atribuía de buen grado a los orientales la ciencia y el arte de los colores, y se tomaban lecciones de los «ceramistas y tapiceros de Asia», quienes —observación significativa— «hacen vibrar el color añadiendo tono sobre tono en estado puro, azul sobre azul, amarillo sobre amarillo».

Kawanabé Kyósai (1831-1889) fue uno de los últimos grandes maestros del *ukyo-e*. Emile Guimet y Félix Régamey lo conocieron en 1876, pero es sobre todo la conversación que mantuvo en 1887 con un pintor inglés, y que éste relató, la que merece nuestra atención. Kyósai dice que él no comprende por qué los pintores occidentales hacen posar a sus modelos: si el modelo es un pájaro, no dejará de moverse y el artista no podrá hacer nada. Kyósai, en cambio, observará al pájaro durante todo el día. Cada vez que, de manera fugitiva, aparezca la pose deseada, se alejará del modelo y

bosquejará en tres o cuatro trazos, en uno de sus cuadernos, que se contaban por centenares, el recuerdo que del mismo ha conservado. Al final, recordará tan perfectamente la pose que la reproducirá sin mirar al pájaro. Y entrenándose así durante toda una vida, adquirió, dice, una memoria tan viva y precisa que podía representar de memoria todo cuanto le había sido dado observar. Ya que no es el modelo en el momento presente lo que Kyósai copia, sino las imágenes que ha almacenado su espíritu.

La lección recuerda a la que Ingres parece haber extraído de Poussin: «Poussin acostumbraba decir que el pintor se hace hábil observando las cosas, más que cansándose en copiarlas [cita textual de Félibien]. Sí, pero el pintor tiene que tener ojos». Es preciso, prosigue, que el pintor consiga alojar al modelo en su cabeza, incrustarlo como si fuera de su propiedad; y «llevar la naturaleza en la memoria de tal manera que llegue por sí misma a situarse dentro de la obra». Nos parece estar oyendo a Kyósai...

No forzaré yo el paralelismo. Está claro que pintores occidentales y orientales pertenecen a tradiciones estéticas diferentes, que no tienen la misma visión del mundo y trabajan con técnicas que les son propias (la diferencia se reduciría si comparásemos la pintura oriental y la nuestra de los siglos XIII y XIV). Ingres puede decir, casi en los mismos términos que Kyósai, que «hay que llevar un cuaderno en el bolsillo y apuntar con cuatro trazos de lápiz los objetos que nos llaman la atención, si es que no tenemos tiempo de dibujarlos por entero». La gran diferencia reside en que el «pintor de historia», que Ingres se consideraba, «refleja a la especie en general», mientras que el japonés trata de captar al ser en su movimiento fugitivo y en su particularidad; está más cerca, en este caso, de la persecución típicamente germánica según Riegl, de lo fortuito y de lo efímero. Pero además de que Ingres, aunque a su pesar, fue uno de los mayores retratistas —género en que el pintor no representa más que al individuo: modelo, se lamenta él, a menudo ordinario o lleno de defectos—, yo encuentro en estos

acercamientos la explicación, la justificación, espero, de mi gusto personal, que une en la misma devoción la pintura nórdica (Van Eyck, Van der Weyden), Poussin, Ingres y las artes gráficas de Japón.

ESCUCHANDO A RAMEAU

I

La teoría de los acordes de Rameau se adelanta al análisis estructural. Aplicando, sin formularla todavía, la noción de transformación, Rameau dividió por tres o cuatro el número de acordes reconocidos por los músicos de su tiempo. Demostró que a partir del acorde del tono mayor se podían engendrar todos los demás como otras tantas inversiones del primero. El análisis estructural sigue la misma trayectoria cuando reduce el número de reglas del matrimonio o de los mitos: reduce varias reglas o mitos a un mismo tipo de intercambio matrimonial, o a una misma base mítica, diferentemente transformadas.

¿Hasta dónde podemos llevar el paralelismo? Buscando aquí y allá antiguas referencias reveladoras de las ideas de la época, di por casualidad con el artículo «Rameau» del *Gran Larousse del siglo XIX*, el más admirable de todos los diccionarios. No encontré en él lo que buscaba, pero un comentario sobre la ópera *Castor y Pólux* llamó mi atención. El artículo, no firmado, tiene probablemente por autor a Félix Clément, compositor y musicólogo, que fue el principal colaborador de Larousse en este terreno. Cito: «Admiramos el coro "Que tout gémisse", escrito en *fa* menor e inmediatamente seguido por la bella aria "Tristes apprêts, pales flambeaux" en *mi* bemol. Rameau unió estos dos fragmentos, de tonos tan distintos, con una osadía que obtuvo un éxito inaudito. Después del último acorde en *fa* menor, hay un largo silencio, lue-

go los bajos dejan oír lentamente y al unísono estas tres notas: *fa, la, mi*; entonces comienza inmediatamente el ritornelo del aria en *mi* bemol. "Esto es tan sencillo", observa Adolphe Adam, "que al analizarlo nos sentimos tentados de creerlo una bobada pero, en cuanto al efecto, esta transposición resulta excelente y el éxito fue tal que, durante mucho tiempo, citaron como un rasgo genial el *fa, la, mi* de *Castor y Pólux*"».

¿El público del siglo XVIII se entusiasmaba entonces ante una modulación tonal que pasaría probablemente desapercibida para los oyentes de hoy? La música de Rameau suele dejar a éstos insensibles. Les llega poco, a veces incluso los aburre (es, por lo demás, la palabra «aburrimiento» la que vemos repetirse en los informes de la reposición que se hizo en Aix, precisamente de *Castor y Pólux*, durante el verano de 1991). Si a los oyentes del siglo XVIII esa música les procuraba grandes gozos, ¿no sería porque aportaba unas innovaciones revolucionarias que, salvo los músicos profesionales y los musicólogos, nosotros ya no percibimos? Pero también y sobre todo porque los oyentes de la época sabían más música. En ese «menos» que es para nosotros la música de Rameau y la de sus contemporáneos con respecto a la música del siglo XIX en la que fuimos educados, pero que es una música que aún «sorprendía» a Balzac hacia 1840 porque en ella «la melodía y la armonía luchan con igual poderío» (dicho sea de paso, esta valoración le hubiera parecido ingenua a Rousseau, quien acusaba a Rameau de haber sacrificado ya, un siglo atrás, la primera a la segunda; los admiradores de Cimarosa hacían a Mozart el mismo reproche); en ese «menos», repito, unos oyentes mejor educados percibían más.

Los aficionados a la cocina exótica lo aprendieron al mismo tiempo que el uso de los palillos: hace falta más habilidad para utilizar una herramienta sencilla que lo contrario; el cuchillo y el tenedor fueron inventados por nuestros antepasados, que comían groseramente con los dedos. Para seguir con la misma inspiración,

la música que hoy saboreamos —de Mozart y Beethoven hasta Ravel y Stravinski—, ¿no nos da el trabajo ya mascado? Más sabia y complicada, pone fuera de nuestro alcance la comprensión técnica de las obras; por tanto, nos dispensa de la misma y nos instala en el papel pasivo pero, a fin de cuentas, muy confortable, de receptores.

El placer musical del oyente del siglo XVIII era probablemente más intelectual y más válido, ya que la distancia que lo separaba del compositor era menor. Las obras que lee el aficionado de hoy se reducen en general a biografías de músicos y a literatura acerca de la música. ¿Cuántos sentirían la necesidad, y serían capaces —para ir con conocimiento de causa a una ópera o a un concierto— de instruirse acerca del arte musical leyendo unos tratados que juzgarían harto difíciles, aunque no lo fueran más que los *Elementos de música* de D'Alembert (1752), varias veces reeditados en la época y de los que discutían en los salones?

Existió incluso un verdadero esnobismo de la competencia musical. Un filósofo de la música, también músico y del que hablo detenidamente en otra parte (*infra*, págs. 66-81) se burlaba de ello. Alrededor de los entendidos, escribe Chabanon, también están aquellos que «amparándose en unas cuantas palabras sorprendidas en boca de los Profesores, se equivocan al aplicarlas. Yo he visto a algunos de esos papagayos alabar en tal música la riqueza de la armonía, cuando la armonía, pobre y estéril, se detenía, se estancaba en los mismos acordes. Vi a otros que pregonaban el encanto de las modulaciones antes de que el aria hubiera abandonado el modo principal. Los no iniciados en un Arte deberían abstenerse de hablar acerca del mismo con pretensiones científicas».

(Chabanon tenía talento de polemista. Tal vez por esa razón, Voltaire, treinta y seis años mayor que él, le testimonió su simpatía, reflejada en la correspondencia que mantuvo con Ferney, aunque más bien acerca de teatro y poesía que de música, es cierto).

Balzac dedicó a la música dos novelas de la *Comedia humana: Massimilla Doni* y *Gambara* —esta última ofrece un sorprendente paralelismo entre la composición musical y el arte culinario—, ambas destinadas al fracaso cuando su inspiración se hace demasiado cerebral y no se contenta con «despertar sensaciones en nosotros». Balzac se había informado a través de un musicólogo (a quien, por lo demás, están dedicadas estas novelas) y es curioso comprobar cómo, todavía en aquella época, los oyentes y críticos se muestran atentos, sobre todo cuando se trata de juzgar las obras, al encadenamiento de tonalidades y modulaciones.

En el transcurso del siglo XIX, sin embargo, se diría que la audición musical cambia de naturaleza. Parece volverse tal y como Wagner la denuncia al hablar de un concierto dedicado a las obras de Beethoven, en donde «los jefes y el público no perciben más que el sonido (como sonoridad agradable de una lengua desconocida) o le aplican un sentido literario, superficial, arbitrario y anecdótico». Amaury-Duval, el alumno predilecto de Ingres, confirma a su manera ese modo de escuchar cuando evoca su gusto musical y el de sus compañeros: «Como gente que ama un arte sin haberlo estudiado, o sin haber al menos comparado, nos gustaban todas las músicas, y pasábamos sin escrúpulos de un aria de Adam al andante de la *Sinfonía en la*». Me da la impresión de que la mayor parte de la gente que se apiña en las salas de conciertos y en la Opera de la Bastilla está poco más o menos en la misma situación y peor incluso, puesto que hoy son los poderes públicos los que nos invitan a reconocer la misma legitimidad al *rock* y a la *Novena sinfonía*.

Sobre la moda actual de las exposiciones de pintura, leo en una obra del historiador de arte Edgard Wind: «Cuando grandes exposiciones de artistas incompatibles son recibidas con tanto interés y apreciación, está claro que aquellos que las visitan han adquirido una fuerte inmunidad. Es por haber perdido el espíritu crítico por lo que el arte es tan bien recibido por un público cuyo ape-

tito, sin cesar creciente, sólo puede compararse a la atrofia progresiva de los órganos receptivos». Las palabras de Wagner, la víspera de su muerte, transcritas por Cósima, iban ya en esa misma dirección aunque trasladándolas a la música: «Ayer, al oír hablar de la popularidad del *Manfred* de Schumann, en Múnich, dijo: 'Experimentan exactamente el mismo sentimiento que al escuchar *Tristán*: cierto aturdimiento de la sensibilidad, pues no hay huella alguna de juicio artístico'».

Por el contrario, el oyente del siglo XVIII, entusiasmado por la audacia de una modulación en tres notas para pasar de un tono al tono relativo, se sentía en connivencia con el compositor. La competencia musical estaba entonces de moda, como lo atestiguan el número, la extensión y la riqueza de los artículos que a ella se refieren en la *Enciclopedia*. El público culto conocía los escritos de Rameau, de D'Alembert y de Jean-Jacques Rousseau. Una teoría musical en plena revolución gozaba en la opinión pública, al igual que el sistema de Newton (existían puentes entre los dos[1]), de un favor comparable al que hoy explica el éxito comercial de los libros de vulgarización sobre astrofísica y cosmología. Existe, sin embargo, una diferencia: nosotros leemos las obras de vulgarización científica como consumidores, mientras que los asiduos de los salones donde se oía música (muchos de ellos también tocaban) juzgaban más o menos como practicantes. Entre el oyente y el compositor, la barrera no era tan infranqueable como lo es hoy.

Jean-Philippe Rameau: *Castor y Pólux*. Versión de 1754. Bibliotheque Nationale, París (Vm^2 331).

II

Adolphe Adam (1803-1856), autor del *Postillón de Longjumeau*, de *Chalet*, de *Giselle*, no dejó, salvo error, más que dos libros: *Recuerdos de un músico* (1857) y *Último recuerdos de un mú-*

sico (1859). Félix Clément no índica sus fuentes. Las palabras que él cita no se encuentran textualmente en el estudio de Adam sobre Rameau publicado en la *Revue Contemporaine* y reproducido en *Últimos recuerdos*. Pero Adam expresa, casi en los mismos términos, su entusiasmo por la modulación del segundo acto de *Castor y Pólux*, cuyo eco se prolonga en H. Quittard, en el artículo «Rameau» de la *Gran Enciclopedia* (dirigida por André Berthelot): «*Castor y Pólux*, su obra maestra, fue otro triunfo», y cita en su apoyo «las osadías armónicas, las modulaciones nuevas e imprevistas».

(Sobre el éxito triunfal de *Castor y Pólux*: la heroína de *La religiosa* de Diderot —libro comenzado en los años que siguieron a la versión de 1754— tararea «Tristes apprêts, pâles flambeaux, jour plus affreux que les ténèbres», por ser el aria de moda; durante la tercera reposición, en 1772, unos quince espectadores aplastados por el gentío perdieron el conocimiento y varios de ellos, según dicen, sucumbieron. A la reposición siguiente, *Le Mercure de France* de julio de 1782 señala que la primera representación atrajo la mayor afluencia de público que jamás se había visto desde la apertura de la nueva sala de la Real Academia de Música).

Más cerca de nosotros, Masson recuerda que «las tres notas de bajo, *fa, la, mi*, que unen el coro en *fa* menor con el monólogo en *mi* bemol mayor, fueron muy alabadas por los músicos y críticos de su tiempo».

Estos comentarios concuerdan. De hecho, repiten con exactitud lo que escribía en 1773 el autor anónimo de un panfleto: *Respuesta a la Crítica de la ópera de Castor y observaciones sobre la música*, con motivo de la tercera reposición casi un siglo antes de Adam: «Esos dos tonos son ajenos uno a otro, el coro es en *fa* tercia menor, el monólogo en *mi* bemol y tres notas de bajo fundamental, subiendo de tercia y bajando de cuarta, *fa, la, mi*, los unen y relacionan. Desde entonces, a menudo se ha intentado imitar esta transición [...] pero nadie ignora que fue singularmente distin-

guida en todos los tiempos por artistas célebres, y que esa marcha imponente de bajo, ese mediano breve que el oído, no obstante, capta con placer en la sucesión de estos dos tonos, siempre fue admirada como uno de esos recursos que sólo al genio pertenecen». Testimonio que, no lo olvidemos, data de al menos veinte años después de la versión de 1754, en que aparece esa transición.

Rameau hizo dos versiones de *Castor y Pólux*. La primera, que se representó el 24 de octubre de 1737, no contiene la modulación. Empieza por un prólogo decorativo y ampliamente fuera de la acción. El primer acto comienza (tras el asesinato de Castor al que no hemos asistido) con el coro «Que tout gémisse», y una escena, también en *fa* menor, lo separa del aria «Tristes apprêts, pâles flambeaux». Esta escena acaba con la tónica y el aria en *mi* bemol, y principia abruptamente con el nuevo tono. Uso frecuente en Rameau: «Muy a menudo», escribe Masson, «las tonalidades se suceden por simple yuxtaposición de las tónicas [...], escasas veces puso Rameau cierto rebuscamiento en esa especie de ajustes».

Al parecer, las partituras que subsisten de la versión de 1737 son muy pobres y no nos revelan casi nada de la instrumentación. La de 1737 es la versión utilizada por la adaptación para canto y piano de Auguste Chapuis, según las *Obras completas* publicadas bajo la dirección de Saint-Saëns, donde figuran las dos versiones; es también la que se adoptó para la reposición del verano de 1991, en Aix, con una instrumentación reconstituida (y anteriormente por Nikolaus Harnoncourt, en una grabación del Concentus Musicus de Viena).

Mucho más dramática, la segunda versión, representada el 8 de enero de 1754, sustituye el prólogo por un primer acto muy movido: fiesta, ataque sorpresa, combate, muerte de Cástor. Como en la primera versión pero con más lógica, el acto siguiente (convertido en segundo acto) se inicia con el duelo de los espartanos y el coro «Que tout gémisse»; pero a diferencia de la primera ver-

sión, el compositor encadena este coro con el aria «Tristes apprêts, pâles flambeaux». Y es la modulación en tres notas la que efectúa el paso del tono en *fa* menor al de *mi* bemol mayor en el aria cantada por Hilaíra llorando la muerte de su amante.

Yo conocí primero esta versión según la adaptación para piano y canto de Théodore de Lajarte, conforme, dice el autor, a la reposición de enero de 1754, en la que «*Cástor y Pólux* ha sufrido por parte de sus autores unas modificaciones tan importantes que esta versión casi no se parece ya a la primera versión del 24 de octubre de 1737». La famosa modulación ya estaba ahí, en efecto, pero —sorpresa— no igual: en lugar de *fa, la* bemol, *mi* bemol, Lajarte había escrito *fa, la* bemol, *re* becuadro. La nota característica no era ya la tónica del nuevo tono, sino la sensible...

Por mediación de Gilbert Rouget, M. Fran^ois Lesure, antiguo Conservador Jefe del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional, tuvo la amabilidad de enviarme las fotocopias de dos partituras de la época, una de ellas impresa y corregida por el mismo Rameau, la otra manuscrita: la nota característica es verdaderamente un *mi* bemol. Y también es un *mi* bemol lo que oímos en la grabación de la versión de 1754 realizada en enero-febrero de 1982 por los English Bach Festival Singers y la English Bach Festival Baroque Orchestra bajo la dirección de Charles Farncombe; grabación obtenida de Radio-France gracias a Didier Eribon. Mi agradecimiento para todos aquellos que contribuyeron de esta manera a sacarme de un «maquis» musicológico en el que, como profano, estaba a punto de perderme.

¿Cómo se explica la sustitución operada por Lajarte? ¿Pensó que entre dos tonos relativos la modulación sobre la sensible era más conforme a las enseñanzas de la escuela, temiendo que tomaran la modulación sobre la tónica por una «bobada», riesgo considerado por el mismo Adam, aunque excluyó inmediatamente esa idea? En la transcripción de Lajarte, el ritornelo del aria de

Hilaíra tampoco parece muy fiel a la versión de 1754, ni siquiera a la de 1737.

Sea lo que fuere, yo podía por fin tratar de introducirme en la piel del oyente del siglo XVIII, y oír el pasaje tal y como Rameau lo había escrito efectivamente.

III

¿Qué es lo que yo oí exactamente? Una modulación tonal, desde luego, pero que, de no haberme llamado la atención unos viejos textos, probablemente no hubiera sorprendido por su audacia ni siquiera por su originalidad al mediano oyente que soy yo. En cambio, el conjunto que forman (aunque sólo en la versión de 1754) el coro de espartanos y el aria de Hilaíra me parecía formar un solo bloque y era de una extraña belleza. Por eso, la modulación que los une el uno a la otra adquiría una importancia mucho mayor que si hubiera sido simplemente tonal: aspecto para mí secundario respecto a su valor rítmico, métrico y melódico.

Del coro de los espartanos, Adam alabó el color y la expresión: «Esa gama en medios tonos ejecutada en tres partes, en imitaciones [...] produce la más rica armonía y la más pintoresca [...] todo eso se intentaba por primera vez [...] rema en este admirable fragmento un sentimiento de grandeza y tristeza que se comprende al escucharlo o al leerlo, pero sería imposible apreciarlo de no ser por la cita misma de ese coro».

Está escrito en tono de *fa* menor, pero se diría que el preludio y los interludios de la orquesta, todo en descensos cromáticos, se empeñan en destruir la idea y la percepción misma de la tonalidad. Ahora bien, después de ese cromatismo devastador, la modulación se establece en una pequeña fortaleza tonal («pertenece al bajo fundamental», subraya el autor de la *Respuesta*): las tres notas que la componen son las tónicas, la primera del fragmento que

se acaba, la segunda (*la* bemol) de su relativo y la tercera, a la vez del fragmento que viene después (*mi* bemol) y de los relativos de los otros dos tonos. Además, y quizá sobre todo, tras un coro reconstruido enteramente mediante pequeños intervalos, la modulación asegura el paso de un orden cromático a un orden diatónico que se acerca o alcanza la octava, el cual adquirirá toda su amplitud en el ritornelo del aria de Hilaíra. En este sentido, la elección del *mi* bemol como nota característica, más alta en un medio tono que la sensible, prepara al oyente a las desviaciones diatónicas cuyo corte métrico ternario (anunciado ya en la modulación) prevalecerá en el acompañamiento del aria siguiente. La modulación «dice», por tanto, mucho más que el tono. «Dice» el paso de lo cromático a lo diatónico y prefigura, en forma de modelo reducido, el dibujo sorprendente trazado por los fagotes en el acompañamiento del aria de Hilaíra.

Todo esto parece tan exactamente preparado que nos preguntamos varias cosas. En la versión de 1737, los dos fragmentos estaban separados por una larga escena escrita en el mismo tono que el coro, y que impedía percibir su unidad. ¿Concibió Rameau esta unidad en un principio y quiso romperla después? ¿O la descubrió después y la evidenció en la segunda versión? Nos gustaría conocer la respuesta que dan los especialistas a estas cuestiones.

Tanto más cuanto que también debemos considerar otro aspecto, unido al precedente.

El oyente del siglo XVIII, ya fuera o no compositor (aunque muchos melómanos componían), era sensible a la técnica. También lo era a la expresión, es decir, a la manera en que la música llega a producir emociones y situaciones. A un oyente que reprochaba al coro «Que tout gémisse» una belleza convencional: «Es música de iglesia», sin relación figurativa con la situación, Gluck le respondía: «Y es lo que debe ser, [porque] es un entierro verdadero, el cuerpo está presente». Citamos sus propias palabras, añade subrayándolas el redactor de *Le Mercure de France*, de julio de 1782.

(Ya en 1773 el autor anónimo de la *Respuesta* discutía el supuesto parecido del coro con música de iglesia, tal vez lo discutiese con Chabanon, que escribía sin firmar en *Le Mercure*: «Supongamos que Rameau hubiera incluido el lamento fúnebre de *Castor* en el primer trozo del *Stabat* [de Pergolesi], ¿cree usted que habría perdido con el cambio?»; y en su libro *De la Musique*, etc.: «También pensamos nosotros que el comienzo del *Stabat*, cantado en coro y muy dulce, junto a la tumba de *Castor*, convendría perfectamente a la situación»). En este coro, escribe el mismo Rameau, «los intervalos cromáticos que abundan al descender, describen llantos y gemidos causados por vivas penas».

El comentario, también de Rameau, sobre el aria de Hilaíra, ilustra la convicción de que cada elección técnica implica sin equívoco un valor expresivo. El texto merece que se le cite: «¿No se siente uno naturalmente compungido con la actriz que canta "Tristes apprêts", etc., en la ópera *Castor y Pólux*, en el momento de la quinta abajo, del *fa* que sucede a *ut* en la última sílaba? ¿Y no se siente uno algo aliviado cuando el *ut* vuelve inmediatamente después en la última sílaba de esas otras palabras: "pâles flambeaux"[2], sin impedir, no obstante, que permanezcan dentro de nosotros algunos vestigios de la primera impresión? [...] Sustituyamos *fa* por *sol* y pronto notaremos la diferencia; el alma se quedará entonces inerte, no habrá nada que la conmueva, todo le será indiferente mientras subsista el mismo tono».

Berlioz repite el argumento por su cuenta. En el aria de Hilaíra, escribe, «cada nota tiene su importancia porque cada nota es precisamente la que pide la expresión [...] Y el retorno del tema, y su movimiento plagal del *la* sobre el *mi* tónico aunque *la*, quinta disminuida del acorde, debió descender diatónicamente sobre *sol* ¡Y ese bajo tan lúgubre en su sombría inmovilidad como en su progresión descendente! Todo concurre a convertir esa aria en una de las más sublimes concepciones de la música dramática».

Rameau explica en otra parte que con esa aria quiso describir «el sentimiento de un dolor sombrío y lúgubre». Y eso es lo que siente un autor tan cercano a nosotros como Masson: «En el monólogo de Hilaíra, el acompañamiento pesado y lento, con largos acordes y numerosos silencios, produce un efecto de tristeza sombría y de abatimiento»; y él adopta también la explicación de Rameau: «Al principio, esos dos intervalos (quinta y cuarta justas) empleados en forma ascendente tienen no sé qué de hosco, destacado aún más por la división de la octava por la subdominante», la cual, según Rameau, es ajena a la tónica.

Esta unanimidad no debe hacernos olvidar que en el siglo XVIII hubo una polémica en torno al aria de Hilaíra. El artículo ya citado de *Le Mercure*, publicado en abril de 1772 sin nombre de autor (pero atribuido a Chabanon), habla severamente del monólogo «Tristes apprêts», «sublime en su tiempo [pero que ahora] deja fríos a los espectadores [...] el aburrimiento nos hiela interiormente». En su *Elogio de M. Rameau*, pronunciado en 1764 al día siguiente de morir el compositor, Chabanon había explicitado su opinión: «El canto fúnebre de Hilaíra [...] conmovedor y lúgubre, es un recitativo admirable, pero su música no es muy bella». Su contradictor anónimo, autor de la *Respuesta*, se indigna. Rameau hubiera podido unir al aria de Hilaíra un brillante acompañamiento, pero no quiso. «Rameau preparó tan hábilmente la orquestación combinándola con el canto, que ese acompañamiento, subordinado a la acción principal, le da una mayor novedad y parece incluso añadir tristeza a lo lúgubre del cuadro [...]. La expresión fuerte y forzada de la orquesta hubiera debilitado a la de la actriz [...] es la actriz la que debe hablarnos y no la orquesta».

Para mí, es lo contrario. Lejos de que «el monólogo parezca depender del coro», el coro me parece una preparación para la parte orquestal del monólogo, que le da su continuación lógica y la lleva a su conclusión. Lo que el oyente del siglo XVIII (salvo Chabanon, que felicitaba a Gluck —en el monólogo de Renaud

en el segundo acto de *Armida*— por haber puesto el canto principal en la sinfonía y confiado a la orquesta el cuidado de expresar las palabras), lo que el mismo Rameau, y Berlioz y Masson perciben en positivo, yo lo percibo en negativo; de su audición a la mía, asisto a la inversión de la figura y del fondo.

Como a muchos de mis contemporáneos imagino, la muerte de Cástor, el duelo de los espartanos, la desesperación de Hilaíra apenas me emocionan. Nos hemos hecho más complicados en materia de expresión de sentimientos. Nos llegan por mediación de otras músicas: *Don Giovanni, Tristón, Carmen, Tosca* o *Peleas*... El ritornelo del aria de Hilaíra me parece desprovisto de toda expresión, como uno de «esos acompañamientos insolentes a los que el tema no importa nada, es decir que no tienen con él una relación lo bastante sensible», como criticaba un contemporáneo de Rameau citado por Masson; aunque condenaba lo que a mis ojos constituye la virtud de ese acompañamiento: desarrollar y justificar, en una larga frase, la forma y el contenido de la modulación cuyo esbozo ofrecía por anticipado.

Ese ritornelo y las intervenciones de la orquesta que lo siguen, al parecerme indiferentes a los sentimientos humanos, me emocionan de una manera muy distinta. Parece como si su música viniese de otro mundo y de otra época: algo así como una cadencia de Bach revisada por un Stravinski que le hubiera impreso su marca (el sabor predominante del timbre de los bajos evoca el *Octeto para instrumentos de viento*). La orquesta habla un lenguaje externo a la acción dramática. No podría decirse si ese lenguaje expresa algo: su imposición es de naturaleza puramente musical.

Percibimos el preludio orquestal del aria de Hilaíra, formalmente construido sobre el modelo de la modulación que lo prepara, como un desarrollo de la misma modulación. A imagen de ésta, procede por acordes de tres notas (a lo cual se añaden aquí los bajos) lentamente arpegiados y separados en valores de igual duración. Gira en torno al acorde de *mi* bemol y sus inversiones, lo

alcanza primero y luego se aparta del mismo para volver al final. Itinerario inesperado (en razón del recurso a grandes intervalos) mediante el cual ese canto austero y riguroso consigue transformar el cromatismo del coro de los espartanos en un diatonismo también llevado al extremo. Lejos de ser tan sólo una transición entre dos tonos, como lo entendían los contemporáneos, la modulación desvela al oyente la fórmula compleja que aplicará el compositor para realizar, a la manera de un arquitecto, un plano concebido en varias dimensiones.

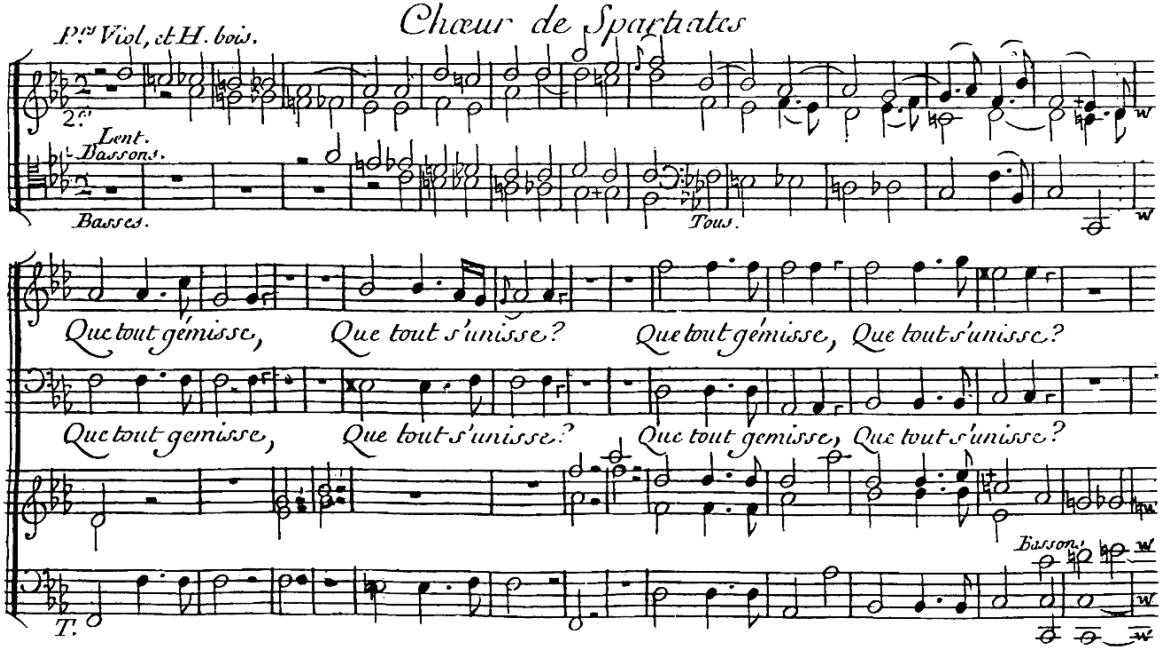
CASTOR ET POLLUX.

ACTE SECOND.

Le Theatre répresente un Bucher dressé pour les funerailles de Castor.

SCENE PREMIERE

Chœur de Spartiates



Préparons, élevons d'éternels monuments Au plus malheureux des Amants

Préparons, élevons d'éternels monuments Au plus malheureux des Amants,

Tous

Trio.

Au plus malheureux des Amants; Que jamais notre amour ni son nom ne périsse?

Au plus malheureux des Amants; Que jamais notre Amour ni son nom ne périsse?

Que tout s'unis . . . . . se, que tout gémisse.

Que tout s'unis . . . . . se, que tout gémisse.

Petit Silence B. sons

Basses

SCENE IIe.

Telaïre

Très Lent.

Violons.

B. sons.

Telaïre.

Tristes ap:

prêts, pales flambeaux, Jour plus affreux que les tenebres, Astres lugubres des tombeaux, Astres lu=

=gubres des tombeaux, Non, je ne verrai plus que vos clartez funébres, Non, non, je ne verrai

LEYENDO A DIDEROT

I

Cuando Diderot exige del artista «dos cualidades esenciales [...] la moral y la perspectiva», razona sobre la pintura como los aficionados de su tiempo razonaban al hablar de la música: «En toda imitación de la naturaleza existe lo técnico y lo moral»; y más adelante: «Hay dos clases de entusiasmo: el entusiasmo del alma y el del oficio». Hoy ya no prestamos la misma atención a la forma y al tema. Lo que nos interesa en un cuadro no es tanto lo que el cuadro representa como la manera elegida por el pintor para representar una escena cuya intención figurativa pasa al segundo plano. Convertido en sí mismo en indiferente, el tema sólo necesita permanecer asido a lo real: condición necesaria para que la pintura no se pierda en cuerpo y bienes en el naufragio del arte no figurativo.

Incluso en ausencia de interés moral, el interés intelectual permanece intacto. (La ausencia de interés moral, por lo demás, posee una influencia negativa: la pintura religiosa, por muy sublime que sea, conmueve menos al no creyente que las obras profanas del mismo artista. Porque el no creyente, si se planteara la pregunta, sería incapaz de otorgar a la primera un interés moral que no suscitaría en él ninguna representación. Hasta en aquellos que se creen desligados del mismo, el interés moral ejerce también una acción aunque, si puede decirse así, a la inversa).

Lejos de mí, por tanto, la idea de subestimar, a la manera de los formalistas, la importancia capital de los análisis iconográficos e iconológicos de Panofsky; ni, para limitarnos a un ejemplo, el interés del estudio que hizo Wind para descifrar *La Primavera* de Botticelli. Incluso me sentiría tentado de ir un poco más lejos señalando que Castidad (una de las tres Gracias) no vuelve sólo sus ojos hacia Mercurio. A punto de recibir la flecha de Cupido (Wind lo vio el primero) va a prendarse de él, quien, preocupado por las cosas celestes, no le hará ni caso. ¿Resultará de ello un amor desgraciado o un amor compartido aunque prudente? En ambos casos, la relación amorosa representada a la izquierda sería lo simétrico y lo inverso de lo figurado a la derecha por la pareja Céfiro-Cloris en los que se afirma la pasión física. Y de una pareja a otra, la polaridad activa o pasiva de los sexos también se invierte.

En cualquier caso, el tema presenta un interés intelectual. Plantea al artista un problema que debe resolver, le impone un conjunto de obligaciones de orden semántico («tratar el tema»). Estas obligaciones se añaden a las inherentes a la búsqueda de una armonía formal: disposición sobre una superficie de líneas y colores que sea bella en sí. La obra alcanza con este encuentro un grado de organización superior. Lo que tiene valor de término en un sistema adquiere valor de función en el otro e inversamente.

En el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Rousseau bosqueja una teoría de la pintura, a propósito y como ilustración de sus ideas sobre la música. También él las percibe a través de un cristal birrefringente: en cuanto a la pintura, por un lado el dibujo y por el otro el color; en cuanto a la música, por un lado la melodía y la armonía por el otro. Como bien dice Starobinski, «Rousseau postula un vínculo de homología entre la oposición melodía/armonía y la oposición dibujo/color». Sin embargo, pintura y música difieren: «Cada color es absoluto, independiente, mientras que cada sonido no es para nosotros sino relativo y sólo se distingue por comparación». (Pero los sonidos existen independiente-

mente, como los colores, cuando nos limitamos a definirlos por su número de vibraciones. Y también la pintura subordina las propiedades intrínsecas de los colores a las relaciones que el artista establece entre las mismas. Según hable de pintura o de música, Rousseau considera tan pronto las cosas como las relaciones entre las cosas).

Acentuando la comparación entre las dos artes, podría creerse que, en algunos momentos, él presiente y condena la idea de una pintura no figurativa: «Supongamos un país en donde nadie tuviese ni idea de dibujo, pero donde muchas personas se pasaran la vida combinando, mezclando y matizando los colores, y creyeran sobresalir en pintura [limitándose] a esa bella simplicidad que, en realidad, no expresa nada pero que hace brillar unos hermosos matices, grandes placas bien coloreadas, largas degradaciones de tonos sin ningún trazo». Nos quedaríamos en la sensación pura, o bien «a fuerza de progresar, llegaríamos a la experiencia del prisma» y a la doctrina de que el arte de pintar consiste por entero en el conocimiento y realización de «las relaciones exactas que existen en la naturaleza». El apólogo es impresionante ya que, de manera caricaturesca, prefigura el callejón sin salida donde se encontró bloqueado el primer impresionismo y el medio de salir de él inventado por Seurat.

Sin embargo, todo este desarrollo parece inspirado en la obra del abate Batteux: *Las Bellas Artes reducidas a un mismo principio*, publicado en 1746 (y que Diderot, con el pretexto de combatirlo, plagió vergonzosamente). Cito: «Toda música debe tener un sentido [...] ¿Qué diríamos de un pintor que se contentase con poner en el lienzo trazos atrevidos y masas de los más vivos colores, sin parecido alguno con ningún objeto conocido? Esto puede aplicarse a la música [...]. Aunque fuera la mejor calculada en todos sus tonos, la más geométrica en sus acordes, si con todas esas cualidades no tuviera ninguna significación, no podríamos compararla sino con un prisma, que presenta bellísimos colores pero no

constituye un cuadro. Sería una especie de clavicordio cromático, ofrecería colores y fragmentos que divertirían tal vez a la mirada, pero que aburrirían, con toda seguridad, al espíritu».

Más original en otro texto, Rousseau comienza con unas consideraciones que no carecen de audacia acerca del papel de la convención en la percepción estética: «Hay parte de arbitrariedad hasta en la imitación». Esto es verdad en cuanto a la armonía, cuyas supuestas leyes son aproximativas y nos agradan no por su verdad sino por efecto de la costumbre. Esto es verdad también en pintura: «Si el sentido del espectador no se deja engañar y se limita a ver el cuadro tal cual es, se equivocará en todos los aspectos y los encontrará todos falsos». En el tono de un cuadro, en la concordancia de los colores, en ciertas partes del dibujo «entra tal vez más arbitrariedad de lo que pensamos y [...] la imitación puede incluso tener sus reglas convencionales».

Después viene el siguiente asombroso párrafo: «¿Por qué no se atreven los pintores a emprender nuevas imitaciones, que no tienen en contra más que su novedad y que, por lo demás, pertenecen al campo del arte? Por ejemplo, es un juego para ellos hacer que una superficie plana parezca en relieve: ¿por qué ninguno ha intentado dar la apariencia de superficie plana a un relieve? Si consiguen que un techo parezca una bóveda, ¿por qué no hacen que una bóveda parezca un techo? Las sombras —me dirán— cambian de apariencia según los diversos puntos de vista; lo que no ocurre igual en las superficies planas. Salvemos esta dificultad y roguemos a un pintor que nos pinte y dé color a una estatua de manera que parezca plana, llana y del mismo color, sin ningún dibujo, bajo una misma luz y desde un único punto de vista». Por anticipado, Rousseau tal vez desvele aquí uno de los arcanos del cubismo. No sé si esos pintores dieron color a una estatua alguna vez, pero cuando ponen una en su cuadro destruyen su volumen, la representan plana, suprimen las sombras o las transforman en tonos.

En la pintura, Rousseau distingue por un lado el agrado sensual que aportan los colores, cuyo valor es puramente decorativo, y por el otro el conocimiento de sus leyes físicas, que no aporta nada al arte. La misma dualidad existe en música, cuando la reducimos a la armonía: ésta no deja más elección que entre el placer sensible de los sonidos y la aplicación de las leyes que los engendran formando una música elaborada que no nos procura ningún placer.

Tratándose del otro aspecto de la pintura y de la música: el dibujo en un caso, la melodía en el otro, Rousseau les reconoce, por el contrario, una función descriptiva: «Es la imitación, únicamente, lo que las eleva a esa categoría [la de bellas artes]». Esta reducción del dibujo a la anécdota nos aleja de la concepción que se hará Ingres del dibujo diciendo que es «la probidad del arte»: aquello por lo cual la obra alcanza un rigor de composición y un equilibrio interno. Pero Rousseau, al igual que Diderot, hace brillar las bellas artes entre la técnica y la figuración sin ver que.se encuentran por entero en el espacio que hay entre las dos.

II

En cada uno de sus cuadros, Poussin cuenta una historia. Los contemporáneos admiraban por encima de todo la manera en que, para exponerla mejor, sabía multiplicar los personajes. Nada hay menos anecdótico, sin embargo, ya que, utilizando el lenguaje de los lingüistas, la organización de un cuadro de Poussin es paradigmática, no sintagmática. Poussin escribe respecto a *El maná*: «He encontrado cierta distribución [...] y ciertas posturas naturales, que muestran la miseria y el hambre a los que se veía reducido el pueblo judío, y también el gozo y la alegría que experimenta; la admiración que lo embarga, el respeto y la reverencia que siente por el legislador». Poussin reúne así, en su lienzo, los datos del

problema; no los convierte en incidentes que se suceden en el tiempo.

En el *Píramo y Tisbe* que se encuentra en Francfort (escena de tormenta) el estanque de las aguas inmóviles parece desmentir la agitación de los árboles retorcidos por el viento. Pero al igual que Poussin dice haber puesto en su cuadro figuras animadas con diversos movimientos que «representan a su personaje según el tiempo que hace», reúne también en él aspectos de la tormenta percibidos en momentos diferentes: tempestad desencadenada y calma angustiosa que precede al primer trueno mientras se oscurece el cielo. Esta manera, típica de Poussin, de yuxtaponer las posibilidades (la vemos ya en *La muerte de Germánico*) se halla en los antípodas de un relato.

Lo mismo ocurre con *El juicio de Salomón* del Louvre. Nada en la historia justifica (y ciertamente no el relato bíblico I, Reyes III, 16-27) que el niño muerto sea llevado ante el rey: está muerto, todo el mundo está de acuerdo en esto, es un asunto concluido. Pero a Poussin le importa que todos los elementos de la situación se hallen simultáneamente presentes, aunque no coincidan en el tiempo. Como en la estatuaria medieval, en donde se reconoce a cada santo por sus atributos distintivos, Poussin representa a la mala madre conforme a su definición, que es la de verdadera madre del niño muerto: así que el niño está ahí, en sus brazos (lo que permite a Poussin componer una maravillosa armonía de colores con la tez biliosa de la mujer, el pequeño cadáver lívido, el rojo oscuro y el verde oliva de la indumentaria, cosa que hubiera sido imposible de haber tenido que repartir esos tonos entre las dos mujeres). La regla de la unidad de tiempo no debe ser un obstáculo para la búsqueda de la armonía pictórica. A propósito del *Moisés haciendo manar agua de una roca*, Poussin reivindica esa libertad del pintor, «muy enterado de lo que está permitido [...] en las cosas que quiere representar, las cuales pueden tomarse y considerarse como son o como deben ser».

Al igual que Poussin, sus contemporáneos no ignoraban el problema pero, siguiendo su ejemplo, se negaban a dejarse detener por él. Cuando Le Brun dio una conferencia sobre *El maná* ante la Real Academia de Pintura y alabó sin reservas el cuadro, alguien objetó que Poussin no debería haber representado a los israelitas en tan extremada miseria «puesto que, cuando cayó el maná en el desierto, ya el pueblo había sido socorrido por las codornices». A esto, Le Brun replicó que en la pintura no ocurre lo mismo que en la historia: «El pintor, al no tener más que un instante durante el cual debe aprehender las cosas que quiere figurar, para representar lo que ha sucedido en aquel momento, necesita a veces unir muchos incidentes que lo precedieron, con el fin de que se comprenda el asunto que expone». El historiador, dice por su parte Félibien, «representa sucesivamente tal acción que le gusta» mientras que el pintor debe «unir varios acontecimientos sucedidos en tiempos diferentes».

En esta materia como en otras, el siglo XVIII se muestra en ocasiones retrógrado (acaso hacía falta que el academicismo se envarase y osificara para que el espíritu empírico y racionalista pudiera levantar el vuelo). Sea lo que fuere, Diderot mega al pintor la latitud que le dejaban Poussin, Le Brun y Félibien: «Entre esos movimientos [representados en un cuadro], si observo alguno que sea del instante anterior o del instante siguiente, la ley de la unidad se ha infringido».

Diderot recoge la cuestión en el artículo «Enciclopedia» y, para superar la dificultad, esboza una interesante teoría. Puesto que «al ser la pintura permanente, no es más que de un estado instantáneo», no puede ofrecer de la naturaleza sino cuadros discontinuos: «Multiplicad cuanto queráis esas figuras, habrá interrupción». La pintura, por consiguiente, remite a un problema filosófico muy general al que ya se confrontó la teoría de los números: «¿Cómo medir toda cantidad continua por una cantidad discreta?».

Ahora bien, prosigue Diderot, el lenguaje ilustra una situación análoga ya que hay «en las expresiones unos delicados matices que permanecen necesariamente indeterminados» y, desde ese punto de vista, el enciclopedista se ve detenido en su proyecto de transmitir los conocimientos «por la imposibilidad de hacer inteligible toda la lengua».

Pero al revés de lo que ocurre con la pintura, el lenguaje dispone de un término medio: menos numerosas que las palabras que las contienen, las raíces revelan una continuidad entre palabras discretas de la misma naturaleza: representan con relación a éstas estadios intermedios análogos a aquellos que la pintura, en cambio, es incapaz de representar.

Sería por tanto la *invariancia* la que permitiría superar la antinomia de lo continuo y lo discreto. En este ensayo de acercamiento entre la pintura y el lenguaje, Diderot se detiene a veces en el camino. Esperábamos que se interrogara acerca de la noción de invariancia aplicada al problema propio de la pintura. En vez de eso, parece admitir que los cuadros de Greuze ya lo resolvieron: «Es la cosa tal como debió ocurrir», exclama en el Salón de 1759 refiriéndose a *La novia de pueblo*. Pero en ningún sitio aparece que haya indagado, en el estilo y en los principios de composición de Greuze, en qué consiste esa invariancia. De hecho, el entusiasmo que siente Diderot por Greuze proviene de otras consideraciones.

Yo lo creo comparable al que en su tiempo sintieron, aun los aficionados a la más bella pintura (¿acaso no admiraba Diderot a Chardin?), ante el invento del cine. Greuze también inventó algo: representar el instante por unos medios tan realistas y pormenorizados que producen —aunque sólo sea durante el tiempo requerido para inspeccionarlos— la ilusión de duración en el tiempo. Richardson ya lo había hecho en literatura, bastaba con transponer: «El mundo en que vivimos es el lugar de la escena; el fondo de su drama es verdadero; sus personajes poseen toda la realidad posi-

ble; sus caracteres son tomados de la sociedad; sus incidentes se encuentran en las costumbres de todas las naciones civilizadas [...] Sin ese arte, como mi alma se pliega con dificultad a rodeos quiméricos, la ilusión no sería más que momentánea y la impresión débil y pasajera».

Lo que Diderot admira en Richardson y en Greuze es exactamente lo que más tarde le pediremos al arte cinematográfico: «Los estallidos de las pasiones a menudo golpearon vuestros oídos; mas estáis lejos de conocer todo el secreto que hay en sus acentos y en sus expresiones. No hay ninguno que no tenga su fisionomía; todas esas fisionomías se suceden sobre un rostro, sin que deje de ser el mismo; y el arte del gran poeta y del gran pintor consiste en mostrarnos una circunstancia fugitiva que se nos había escapado». No podríamos describir mejor lo que le pedimos al primer plano. Y es ese algo de *western* anticipado lo que cautiva a Diderot en Joseph Vernet: «Entremezclar con un arte infinito el movimiento y el reposo, el día y las tinieblas, el silencio y el ruido».

La historia del arte, en ocasiones, toca el acordeón. Con sus «necesarias extensiones», Richardson estiró primero la literatura, que el cine instantáneo de Greuze comprimirá en sus cuadros (aunque son muy largos de describir, *véanse* los *Salones*). A su vez, el cine, que opera mediante imágenes, como la pintura, las estirará multiplicándolas en el tiempo, como lo hace la literatura con las palabras.

III

Al principio del artículo «Bello», publicado en 1751 en el primer volumen de la *Enciclopedia*, Diderot anuncia que va a resolver el problema de la naturaleza de lo Bello, ante el cual fracasaron todos sus predecesores. En realidad, repite una viejísima idea

filosófica a la que añadieron el esplendor de la demostración las obras teóricas de Rameau, en lo que concierne a la música: lo Bello consiste en la percepción de relaciones. ¿Qué relaciones?

Preocupado por no separar lo abstracto de lo concreto, la forma del contenido, la idea de la cosa, Diderot ve en la noción de relación una abstracción extraída por el entendimiento de una experiencia tan común que «no hay noción, si no es quizá la de la existencia, que haya podido llegar a ser tan familiar a los hombres». Mas si la noción de relación «no dimana de otra fuente que no sea la de la existencia», y si todo, por tanto, en la naturaleza, se presta a la percepción de relaciones, entre todas esas relaciones ¿cuáles son las que fundamentan la noción de lo Bello? ¿En qué se distinguen de las demás?

En dos ocasiones, Diderot intentó dar una respuesta. En la *Carta sobre los sordomudos*, contemporánea del artículo «Bello», con su teoría de los «jeroglíficos» que reconoce a la poesía el poder de decir y al mismo tiempo representar las cosas: «Al mismo tiempo que el entendimiento las capta, la imaginación las ve y el oído las oye». El discurso poético aparece así como «un tejido de jeroglíficos amontonados unos sobre otros». Ilustra esta teoría con diversos ejemplos extraídos de la poesía clásica y moderna, los analiza desde los ángulos fonético y prosódico. Si hoy se hiciera un análisis estructural sobre las mismas obras, conservaría en la primera etapa la mayor parte de sus observaciones.

Esta manera de concebir la poesía es muy moderna, pero ¿es sólo propia de Diderot? Hemos visto que ya existía en Batteux, pero eso no es todo. La *Carta sobre los sordomudos* es, desde el principio hasta el fin, una polémica acerba contra Batteux. Ahora bien, cuando Diderot afirma haber triunfado sobre su adversario demostrándole «que la armonía silábica y la armonía periódica engendran una especie de jeroglífico particular de la poesía», no hace sino repetir la teoría de las tres armonías de Batteux, presentadas por éste en el mismo orden, con la única diferencia de que la

tercera —que pertenece propiamente a la poesía— es llamada «artificial» por el uno y «accidental» por el otro.

Diderot es tan permeable a las ideas ajenas que a menudo las cree suyas propias. Con una buena fe que nos deja desarmados, reprocha después a sus autores el no haberlas tenido, y les atribuye aquellas que él mismo profesaba cuando todavía no los había leído. Juego de manos del que también vemos algunas muestras hoy día.

No pretenderé que el abate Batteux fuera un pensador profundo. Pero a su gran idea de que el arte tiene por único objetivo imitar a la «bella naturaleza», Diderot opone un necio argumento: un pintor que está pintando una choza, preferirá colocar delante de la misma «un viejo roble resquebrajado, torcido, sin ramas, que yo mandaría cortar si estuviera a mi puerta». Ya que Batteux había explicado anteriormente el porqué los objetos poco agradables en la naturaleza pueden revestirse de atractivo en el Arte: «En la naturaleza, esos objetos nos hacían temer nuestra destrucción, nos causaban una emoción acompañada de la visión de un peligro real: y como la emoción nos place por sí misma, y la realidad del peligro nos desagrada, había que separar las dos partes de la misma impresión. Y eso es lo que el Arte ha conseguido: al presentarnos el objeto que nos asusta, y dejándose ver él al mismo tiempo, para tranquilizarnos nos procura, de este modo, el placer de la emoción sin mezcla alguna desagradable».

Varios años después de la *Carta*, Diderot (que entonces no creía que la teoría de los jeroglíficos fuera aplicable a la pintura, o más bien, sobre ese punto, se contradice) intentó, en el Salón de 1763, abrir otra vía. Los colores del cuadro, dice, no reproducen los del modelo, ofrecen con éstos una homología: «La gran magia consiste en acercarse a la naturaleza y hacer que todo pierda o gane proporcionalmente». Pintar no es imitar sino traducir. No obstante, también en esta ocasión el ensayo se malogra; unas páginas más adelante, Diderot lo confiesa: «No entendemos en qué

consiste esa magia». En el Salón de 1767, no quedará ya nada de los jeroglíficos si no es la idea de «un arte no más convencional que los efectos del arco iris»: correspondencia misteriosa entre las ideas y los sonidos que él reduce a sus efectos sensibles sin comprender que, ante todo, es de naturaleza intelectual.

Para evitar esos atolladeros, hubiera sido preciso reconocer que lo Bello no se reduce a la simple percepción de relaciones, ya que esto es verdad de un objeto cualquiera. En un objeto bello, esas relaciones están asimismo relacionadas entre sí, lo cual le confiere una mayor densidad. Diderot no admitía más que las relaciones simples; proscribía las complicadas. Por el contrario, el objeto bello rompe o debilita las relaciones simples que unen entre sí los objetos de la experiencia ordinaria y a los cuales, en calidad de objeto entre otros, se halla él mismo unido. Se toma conocimiento de este efecto o se le asiste, separando el objeto artístico. Poussin traducía muy bien esa necesidad cuando pedía que adornasen su cuadro de *El maná* «con alguna moldura [...] con el fin de que, considerándolo en todas sus partes, los rayos del ojo se vean retenidos y no esparcidos hacia fuera, al recibir las especies de los otros objetos vecinos que, mezclándose con las cosas pintadas, confunden la luz».

Estas relaciones multiplicadas en el seno de la obra de arte, a expensas de las que mantiene con el resto, le dan una mayor fuerza. El que esas relaciones estén en relación entre sí hace de ella una entidad que existe en sí misma y por sí misma. Como lo dijo definitivamente Kant: finalidad (interna) sin fin (externo); en otros términos, un objeto absoluto.

Las abortadas tentativas de Diderot provienen en buena parte de esa impaciencia propia de los pensadores del siglo XVIII, sin embargo apasionados de Bacon, ante los imperativos de la experiencia. Respecto a ésta, sienten una suerte de avidez. Por eso, cuando les falta, la inventan; o bien, tomando conciencia de que están perdiendo pie, caen en la abstracción. Por dos veces com-

prendió Diderot que los problemas de la estética no pueden resolverse si no es tratando casos concretos: en su análisis «jeroglífico» de unos cuantos versos griegos, latinos o franceses, aunque la idea no es suya, y deteniéndose en las sonoridades y en la métrica; y en unas cuantas reflexiones sólidas acerca de Chardin en las que no se siente obligado a hablar de otros pintores. Hagámosle justicia: él es consciente de esas insuficiencias. En el artículo «Bello», se las opone a sí mismo. ¿Pero cómo piensa resolverlas? De manera puramente negativa, haciendo el recuento de todos los casos en que los hombres perciben unas relaciones que toman, equivocadamente, por relaciones estéticas, y sin proponer una definición distintiva de las que verdaderamente lo serían, es decir, de todo lo demás que él deja suspendido en el vacío.

De hecho, Diderot no consigue superar, mediante una reflexión acerca de casos concretos que hubieran requerido más asiduidad, la antinomia de la idea y de la cosa, de lo sensible y lo inteligible, ante la cual fracasa finalmente su artículo. La antinomia se perpetúa hasta en los *Salones* (en donde, sin embargo, Diderot tiene ante los ojos objetos particulares), a la escala reducida de una oposición entre lo moral y lo técnico: polos entre los cuales él oscila según el pintor que esté mirando (Greuze o Chardin), el humor en que se encuentre o el momento que pasa; pero que, en él, ni se juntan ni ponen de manifiesto el espacio entre los dos.

IV

Kant dio su forma definitiva a la noción de un «entredós» donde se situaría el juicio estético, subjetivo como el juicio de gusto, pero que, como el juicio de conocimiento, pretende ser válido universalmente. El descubrimiento de los fractales revela, a mi entender, otro aspecto de ese «entredós», que no sólo concierne al

juicio estético sino a los mismos objetos a los que este juicio reconoce la cualidad de obra de arte.

Por poco que nos ejercitemos en descubrirlos, objetos extraordinariamente comunes en la naturaleza son fractales que, muy a menudo, despiertan en nosotros un sentimiento estético. Esos objetos, ¿acaso no están «entre dos» y eso en un doble sentido? Su realidad es intermedia entre la línea y el plano; y los algoritmos que los engendran —aplicación repetida de una función a sus productos sucesivos— requieren además una filtración que discrimine o elimine ciertos valores obtenidos mediante el cálculo (según entren o no dentro del campo, ya sean pares o impares, estén a la izquierda o a la derecha; o bien siguiendo otros criterios).

Las representaciones gráficas o acústicas de esos cálculos demuestran que, referidos por ejemplo a la pintura, los fractales ilustran las más variadas formas de lo que, para simplificar, llamaré el arte decorativo. Según el método de cálculo, los valores iniciales elegidos, el empleo de números complejos o números reales, tenemos incluso la impresión de reconocer unos estilos claros y confirmados: los decorados orientales, Art Nouveau, arte celta y sus prolongaciones irlandesas (es curioso que los decorados celtas sean también el producto de una filtración. El artista traza con el compás numerosos círculos que se entrelazan; de los arcos de círculo así formados retiene unos y borra otros). A ciertos productos del cálculo vacilamos en encontrarles un parecido preciso. Debemos reconocer, no obstante, que corresponden a unos estilos que pudieron o que podrían existir.

Se pueden poner igualmente los fractales en música. Su representación en forma de intervalos y de períodos ofrece los caracteres de una música también decorativa, de la que no esperamos más que un ambiente sonoro bien tolerado por el oído.

Lo que da cierto atractivo a estos resultados es que corresponde a un gran pintor —que también se apasionaba por la música— el

haber percibido y expresado en un lenguaje moderno la naturaleza y la realidad de los fractales (descubiertos, así como su teoría matemática, en 1957 por Benoit Mandelbrot) a partir de datos de la experiencia sensible. En su *Diario*, con fecha del 5 de agosto de 1854, Delacroix hace unas observaciones (recogidas —dice— de una nota al margen de un libro de dibujo, escrita en el bosque el 16 de septiembre de 1849), que yo transcribo:

> La naturaleza es singularmente consecuente consigo misma: en Trouville dibujé unos fragmentos de roca a la orilla del mar, con todos sus accidentes proporcionados de manera tal que daban sobre el papel la impresión de un acantilado enorme; sólo faltaba un objeto que pudiera establecer la escala de tamaño. En este mismo instante, estoy escribiendo al lado de un hormiguero que se ha formado al pie de un árbol, a medias sobre pequeños accidentes de terreno y a medias por el trabajo paciente de las hormigas; hay en él taludes, partes dominantes que forman pequeños desfiladeros, por los cuales pasan y vuelven a pasar los habitantes con aire atareado, como si fuesen la población de un país pequeño que la imaginación puede ampliar en un instante. Lo que no es más que una topera, yo lo veo por mi gusto como si fuera una vasta extensión poblada de escarpadas rocas, de cuestas empinadas, gracias al tamaño diminuto de sus habitantes. Un fragmento de carbón de tierra o de sílex, o una piedra cualquiera, podrá representar en proporción reducida las formas de rocas inmensas.
>
> Observo lo mismo en Dieppe, en las rocas a flor de agua que el mar recubre a cada marea; yo veía en ellas golfos, brazos de mar, picos altivos suspendidos encima de abismos, valles dividiendo con sus sinuosidades toda una comarca que presentaba los mismos accidentes de terreno que vemos a nuestro alrededor. Lo mismo acaece con las olas del mar, divididas en olitas pequeñas, que se subdividen aún más y presentan los mismos accidentes de luz y el mismo dibujo. Las grandes olas de ciertos mares, las de El Cabo, por ejemplo, de las que se dice que algunas tienen media legua de ancho, se componen de multitud de olas que, en su mayoría, suelen ser tan pequeñas como las que vemos nosotros en el estanque de nuestro jardín.
>
> A menudo observé, al dibujar árboles, que tal rama separada es como un árbol pequeño: bastaría, para verlo así, con que las hojas fueran proporcionadas.

El texto no sorprende únicamente por los ejemplos elegidos: costa marítima, árbol, clásicos en la teoría de los fractales. Delacroix expresa con perfecta claridad la propiedad distintiva de los objetos fractales que, como sabemos, consiste en tener una estructura invariable a todas las escalas; estructura invariable, decimos también, de tal manera que una parte, por muy grande o muy pequeña que la escojamos, posee la misma topología que el todo. Pa-

ra limitarnos a un ejemplo: el carácter frac tal de una composición musical se debe a que la relación entre un número reducido de notas contiguas permanece invariable cuando, en la misma obra, comparamos esos fragmentos con otros más extensos.

Este tipo de construcción se observa en la obra de los grandes maestros. Balzac decía ya que «en Beethoven, los efectos están, por decirlo así, distribuidos de antemano [...] las partes orquestales de las sinfonías de Beethoven siguen el orden establecido en interés general y se hallan subordinadas a unos planes admirablemente bien concebidos». Un musicólogo contemporáneo, Charles Rosen, lo explica en unos términos que casi adoptan el lenguaje de la teoría de los fractales: «Las modulaciones a gran escala de Beethoven están hechas del mismo material que los detalles más ínfimos, y realzadas de tal manera que su parentesco se impone inmediatamente en la audición [...] se tiene la impresión de estar oyendo la estructura». Y vuelve más adelante sobre «la ampliación de la estructura a gran escala».

Yo lo he observado, no obstante: el poder de los algoritmos fractales no les permite engendrar, tanto en pintura como en música, más que esos géneros menores que yo he llamado decorativos, aunque —al menos en lo referente a la pintura— a veces superen en refinamiento y complejidad a todo cuanto los decoradores han inventado efectivamente. Hay un foso que separa, sin embargo, esos objetos seductores de un cuadro o de una obra musical auténticos. La distancia, en realidad, es infranqueable. ¿Podríamos concebir que no tenga derecho a serlo? Observaríamos que la filtración requerida para engendrar los fractales ofrece una analogía con aquella que operan por etapas los órganos de los sentidos y los centros nerviosos, que transmiten al cerebro sólo algunas de las impresiones registradas en la periferia.

Si de estos datos primarios, el cerebro extrajera unas propiedades invariables (moduladas por la experiencia, la historia individual, etc.), podríamos interrogarnos sobre la génesis de la obra de

arte. ¿No sería ésta el resultado de una acción de retorno del esquema cerebral que, proyectado en la obra, efectuara la fusión de la impresión sensible y de un objeto de pensamiento?

LAS PALABRAS Y LA MÚSICA

I

Jakobson lo subrayaba hace sesenta años: «En términos lingüísticos, la particularidad de la música respecto a la poesía reside en que el conjunto de sus convenciones (lengua, según la terminología de Saussure) se limita al sistema fonológico y no comprende repartición etimológica de los fonemas, ni por lo tanto de vocabulario».

La música no tiene palabras. Entre las notas, a las que podríamos llamar sonemas (puesto que, al igual que los fonemas, las notas carecen de sentido en sí mismas; el sentido es el resultado de su combinación), y la frase (de cualquier manera que se la defina) no hay nada. La música excluye el diccionario.

Rousseau parece, en ocasiones, admitir lo contrario: «Un diccionario de palabras escogidas no es una arenga, ni un compendio de buenos acordes es una pieza de música». Pero los acordes, aun siendo «buenos», no son comparables a las palabras. Mejor que nadie, Rousseau sabe que no se pueden distinguir hasta ese punto las notas y los acordes. Cada sonido es por sí mismo un acorde ya que «lleva consigo todos los sonidos armónicos concomitantes»; argumento que Rousseau vuelve pérfidamente contra Rameau: «La armonía es inútil, puesto que ya está en la melodía. No se la añade sino que se la duplica». Batteux lo había dicho con más vigor todavía: «Un simple grito de alegría posee, incluso en la naturaleza, el fondo de su armonía y sus acordes».

La ciencia acústica del siglo XIX lo confirma: «Los sonidos musicales son ya, por sí mismos, acordes de sonidos parciales e [...] inversamente, en algunas circunstancias, los acordes pueden también representar a los sonidos». Si, por tanto, los acordes y los sonidos se acercan hasta el punto de —a veces y quizá siempre— confundirse, no existe entre ellos y la frase musical nada que se parezca a ese nivel de organización intermedia que, en el lenguaje articulado, está constituido por las palabras.

¿Se pondrá esto en duda en el caso de músicas diferentes de la nuestra, tradicionales o exóticas, en donde, como en la música japonesa, los elementos primeros no son notas sino células rítmicas y melódicas, «unidades mínimas comunes a todos los compositores y ejecutantes»? Incluso en este caso, no encontramos nada que se asemeje a la palabra. Esas unidades son, en realidad, «minifrases» comparables a las fórmulas que utilizan los bardos y demás cantantes populares, y que los especialistas definen como grupos de palabras «empleadas regularmente en las mismas condiciones métricas para expresar una idea dada y esencial»; análogas a la frase, por tanto, aunque esas frases sean estereotipadas.

Los hombres hablan y han hablado miles de lenguas mutuamente ininteligibles, pero se las puede traducir porque todas poseen un vocabulario que remite a una experiencia universal (aun diferentemente recortada para cada una). Esto es imposible en música, porque la ausencia de palabras hace que existan tantos lenguajes como compositores y, tal vez, en última instancia, tantos como obras. Estos lenguajes son intraducibles unos a otros. Aunque no se haya intentado o muy pocas veces, podría concebirse que sean por lo menos transformables.

Durante una conversación con Wagner, Rossini dijo, según el testigo que la contó: «¿Quién podría precisar, ante una orquesta desencadenada, la diferencia de descripción entre una tempestad, un motín, un incendio...? ¡No salimos de la convención!». Habrá que concederle que un oyente no avisado no podría saber que se

trata del mar en la obra de Debussy o en la obertura de *El holandés errante*: hace falta un título. Pero una vez conocido ese título, al escuchar *El mar* de Debussy, lo vemos, mientras que al escuchar *El holandés errante* percibimos su olor.

La respuesta de Rossini al problema de la imitación no basta. Más profunda nos parece la reflexión de algunos pensadores del siglo XVIII ya casi olvidados. Michel-Paul-Guy de Chabanon (1730-1792), violinista y compositor al mismo tiempo que filósofo, afirma, de acuerdo con el abate André Morellet (1727-1819), que la música no imita los efectos percibidos por nuestros sentidos y ni siquiera, para hablar con propiedad, expresa nuestros sentimientos. Reducida sólo a la melodía, la música no podría expresar la cólera o la rabia: en la cólera de Aquiles, Gluck ahoga la voz con sesenta instrumentos: «La cólera es un sentimiento que no se canta». No obstante, el problema de la imitación preocupó a Morellet. Consiente en hacerle sitio a ésta con tal de que sea imperfecta; de ahí —de manera paradójica— su superioridad sobre la naturaleza (el canto del ruiseñor parafraseado en música gusta más que su reproducción por medios mecánicos). Chabanon se sorprende: «¿Por qué la poesía, la pintura y la escultura deben darnos imágenes fieles y la música infieles? Pero si la música no es imitación de la naturaleza, ¿qué es entonces?». Falsa pregunta: al igual que la vista y el olfato, el oído percibe goces inmediatos y, debido a ello, la música gusta independientemente de cualquier imitación.

Puede ocurrir, sin embargo, que la música presente para el oyente un sentido. Fenómeno que Chabanon, de acuerdo otra vez con Morellet, explica mediante la analogía entre tales o cuales de nuestros sentimientos y las impresiones causadas por la música. Es sobre nuestros sentidos, y únicamente sobre ellos como actúa la música directamente (incluso en el canto vocal existe «un encanto anterior al de la expresión»). Pero el espíritu se inmiscuye en el placer de los sentidos: en unos sonidos sin significación determi-

nada, «busca relaciones, analogías con diversos objetos, con diversos efectos de la naturaleza [...] las más mínimas analogías, las más débiles relaciones le bastan». Fijémonos en los fragmentos en que «los buenos maestros» quisieron describir el mismo objeto físico, «veremos que siempre o casi siempre», escribió Morellet, «siguen un camino semejante y tienen algo en común, ya sea en el movimiento, en el ritmo, en los intervalos o en el modo». Chabanon añade algunos ejemplos: balanceo débil y continuado de dos notas para reproducir el murmullo de un riachuelo; notas ascendentes o descendentes para expresar el rayo, la fuerza del viento o el fragor del trueno; muchos bajos tocando al unísono y redoblando para reproducir el mar, etc.

Sería indispensable analizar más a fondo para descubrir estructuras comunes en algunas obras conocidas cuyos autores quisieron evocar tal fenómeno natural o moral. Al igual que Morellet y Chabanon, no dudo de que llegaríamos a invariantes.

(En el segundo acto de *El caballero de la rosa* y en los últimos compases de *Peleas y Melisenda*, el oyente percibe una analogía entre motivos formados por disonancias lentamente desgranadas. ¿Qué hay de común entre la reflexión desesperada de Arkel acerca de la condición humana tras la muerte de Melisenda, y el flechazo que sienten, en su primer encuentro, Octaviano y Sofía? Su amor nace en unas circunstancias que parecen no dejarles ninguna esperanza. De ahí, tanto en este caso como en el otro, la expresión de una melancolía dolorosa que se manifiesta mediante un *encogimiento del corazón*: locución en la que veo el denominador común de ambas situaciones, y que la música nos reproduce casi físicamente).

Dando un paso más, Chabanon —que se interesaba por las arañas y les tocaba el violín para saber qué clase de música despertaba su sensibilidad— propone una imagen muy bella que da a la noción de correspondencia toda su amplitud. La filosofía del arte, dice, tendrá por altísima misión el hacer saber a cada sentido en

particular lo que los otros sentidos le hacen experimentar: «Así es como la araña, situada en el centro de su tela, se comunica con todos los hilos, vive de alguna manera en cada uno de ellos y podría (si, como nuestros sentidos, esos hilos estuvieran animados) transmitir al uno la percepción que los otros le habrían dado». (La araña estaba de moda: encontramos esa misma imagen de los hilos de la tela como prolongación de la conciencia, en *El sueño de D'Alembert*, escrito en 1769 pero que no se publicó hasta 1831, mucho después de morir Chabanon).

Estas correspondencias baudelairianas no proceden primero de la sensibilidad. Su repercusión sobre los sentidos depende de una operación intelectual (desconocida por Diderot en su teoría de los jeroglíficos): «No es al oído propiamente al que se describe con la música lo que llama la atención a los ojos, es al espíritu que, situado entre estos dos sentidos, compara y combina sus sensaciones», y que capta unas relaciones invariables entre sí. Estas relaciones no necesitan que se les busque un contenido, son formas: «Un orden diatónico de notas que descienden no describe la caída de los fríos [*sic*] más que la caída de cualquier otra cosa». ¿Quiere un músico evocar el amanecer? Pues describe «no el día y la noche, sino sólo un contraste, y un contraste cualquiera: el primero que imagine, la misma música servirá para expresar este contraste igual de bien que para expresar el que existe entre las luces y las sombras». Los términos no tienen valor por sí mismos; sólo importan las relaciones.

II

Doble paradoja. En Francia, en pleno siglo XVIII, los principios sobre los que Saussure fundará la lingüística estructural se hallan claramente enunciados, aunque referidos a la música, por un autor que se hace de la misma una idea análoga a la que nosotros le

debemos hoy día a la fonología; y esto aunque él considere el lenguaje articulado y la música como modos de expresión totalmente ajenos uno al otro.

La música se compone de sonidos. Ahora bien «un sonido musical no lleva consigo ninguna significación [...] Cada sonido es poco más o menos nulo, no tiene ni sentido ni carácter propio»; en esto se distinguen los sonidos de los elementos del habla, los cuales —en las palabras, las sílabas, las mismas letras—, pueden caracterizarse como largos, breves, líquidos, etc., mientras que «el *ut* y el *re* de la gama no poseen propiedades diferenciales». El atractivo de la música depende, por cada sonido «intrínsecamente nulo», de los sonidos que lo preceden y de los que vienen después.

Como vemos, la doctrina musical de Chabanon es más avanzada que su doctrina lingüística, la cual no rebasa el nivel fonético. Ideas lingüísticas modernas van tomando forma así, a partir de reflexiones sobre la música y no sobre la lengua. En este sentido puede decirse que en la historia de las ideas, una «sonología» se anticipa y prefigura a la fonología.

El desfase no deja de tener relación con la resultante, en música, de la ausencia de un nivel de articulación correspondiente al vocabulario. Chabanon tiene plena conciencia de ello. Si bien es verdad que la música es una lengua, «esa lengua posee sus caracteres elementales, los sonidos; se compone de frases que comienzan, se interrumpen y terminan»; pero entre los sonidos y las frases no hay nada. La naturaleza hubiera podido desear que la música sirviera a nuestras necesidades, como el lenguaje articulado: «Para que el canto expresara y transmitiese unas ideas, hubiera sido menester que la convención las relacionase con él: nada era más fácil». Un acorde de dos sonidos en la tercia hubiera significado «pan». Pero la música ignora lo que es el diccionario. De ahí la siguiente consecuencia: si bien la lengua hablada puede expresar la misma idea cambiando el orden de las palabras o con palabras

diferentes, esto resulta imposible en música. «Los giros y las palabras no son más que los signos convencionales de las cosas: esas palabras, esos giros, al tener unos sinónimos, unos equivalentes, pueden ser reemplazados por éstos». En música, por el contrario, «los sonidos no son la expresión de la cosa, son la cosa misma».

La modernidad de Chabanon destaca también cuando comparamos sus ideas con las de otros dos grandes teóricos de su tiempo: Rousseau y Rameau. Al contrario que Rousseau, él se niega a vincular el origen de la música y el del lenguaje articulado. Lo arbitrario del signo lingüístico demuestra que las lenguas no derivan de la imitación de los objetos y de los efectos naturales; no son primitivas. Su origen plantea, por tanto, un problema, a diferencia del canto que es anterior y no depende de ellas: «La música instrumental se anticipó necesariamente a la vocal; ya que, cuando la voz canta sin palabras, no es más que un instrumento». Si pretendemos vincular los caracteres del canto con los de la lengua, cavamos un foso entre lo vocal y lo instrumental. Ahora bien, no hay fragmento instrumental verdaderamente bello que no pueda adecuarse a la voz añadiéndole las palabras: «Si es una sinfonía muy ruidosa, haremos un coro o la bailaremos». Aquí tenemos, anticipadas, la *Novena* de Beethoven y a Isadora Duncan.

En el siglo XVIII hacía falta mucha audacia para afirmar que es posible paladear un canto hermoso sin comprender la letra y que incluso, fuera de la escena, más vale así. La música acompañada de palabras tiene la única ventaja de ayudar a la débil inteligencia de los «entendidos a medias» y de los ignorantes: «La música puramente instrumental desconcierta su espíritu y lo inquieta por no encontrarle significación [...] Cuanto más sensible y ejercitado se tiene el oído [...] más fácilmente se prescinde de las palabras, incluso cuando canta la voz». E incluso en el escenario, a pesar de las reservas más arriba apuntadas: un «sinfonista de ópera» como Rameau no necesitaba de las palabras puesto que ningún tema inspira ni aporta ideas al músico sinfonista: «No se sabe de

dónde las saca [...] una vez encontrado el motivo, siente la necesidad de continuar [...]. Esta idea primera se convierte en el generador de otras varias». Son las mismas reflexiones que me inspiraban, en *Castor y Pólux*, la célebre modulación y el acompañamiento del aria de Hilaíra (*supra*, pág. 45).

Convencido de que la palabra no influye para nada en la música, Chabanon se opone a Rousseau, que negaba toda musicalidad a la lengua francesa y sacaba la conclusión de que la música italiana era superior, al verse favorecida por una lengua armoniosa. Rechaza la tesis del mismo Rousseau y de los desarrollos que esta tesis recibió de un autor de quien únicamente da el patronímico: Sherlock (en realidad, se trata de Martin Sherlock, en sus *Nuevas cartas de un viajero inglés*, Londres, París, 1780, carta XXVI, pág. 162; no es seguro que la obra sea suya). Chabanon no sólo considera el francés como una lengua musical, gracias, en particular, a la blanda fluidez de la pronunciación, a las sílabas mudas de las que tan buen partido sacan los compositores de canto, y a las ventajas de una lengua que no asigna a cada sílaba una cantidad apreciable. Considera sobre todo que, frente a la lengua, la música es soberana: «La música, que desfigura las lenguas conforme a sus necesidades, sabe hacer musical cualquier lengua».

En contra de Batteux más aún que contra Rousseau, a Chabanon le parece indefendible la idea de que se pueda, sobre un criterio cualquiera (en primer lugar el del «genio de la lengua» tan querido por Batteux), edificar una jerarquía entre las lenguas. En esto también Chabanon se muestra sorprendentemente moderno: «Cada idioma establece entre aquellos que lo hablan correctamente y aquellos que lo entienden, una comunicación de ideas igualmente pronta, clara y fácil [...] Todo pensamiento justo pertenece a todos los idiomas, todos poseen los medios de enunciarlo con claridad». Y lo mismo en lo que respecta a su musicalidad: «No hay nadie que pueda [...] asignar a la armonía de la palabra unos principios constantes y universales. Cada lengua posee

los suyos». De donde resultan unas «irregularidades de gusto, de juicio, que sólo se explican —a mi entender— mediante convenciones establecidas para un idioma y para otro: esas convenciones forman otros tantos prejuicios, esos prejuicios influyen en nuestras sensaciones y las modifican sin que nos lo confesemos. El juicio preestablecido engaña a nuestros sentidos».

Chabanon experimenta una mezcla de sentimientos hacia Rameau. Parecen haber tenido una buena amistad, pero si bien Chabanon pronunció el elogio fúnebre de Rameau, lo hizo con las reservas que encontramos en el artículo «Sobre la música de la ópera de Cástor» y en sus libros. En realidad, se mantiene a distancia tanto de Rameau como de Rousseau. De este último porque Chabanon da prioridad a la música instrumental sobre la música vocal. De Rameau, porque afirma la supremacía de la melodía sobre la armonía: los acordes sin canto son poco para el oído; el canto sin acordes aún puede satisfacerlo. Incluso instrumental, toda composición musical que saboreamos proviene de la melodía, de modo que haríamos mal oponiéndolas una a la otra. Rousseau condenaba «unas bellezas convencionales que no tendrían más mérito que el de la dificultad vencida: en lugar de una buena música, ellos [sus adversarios] imaginarían una música erudita [...] fugas, imitaciones, dobles designios». A lo cual Chabanon, poniéndose al lado de Rameau, replica: «¿Qué se entiende comúnmente por esas palabras que se encuentran en boca de todo el mundo: Música erudita? [...] Condenamos una Música que no nos gusta (o que no queremos que nos guste) y, como si quisiéramos consolar al Compositor [...], le proporcionamos el triste consuelo de un elogio que nada significa».

Gracias a Rameau —reconoce Chabanon— la música dio un inmenso paso hacia delante, pero después de él, este arte iniciará un nuevo giro. El «río» de la música de Lulli se divide en dos brazos; uno de ellos, «profundo, vasto, extenso», es Rameau (Rousseau deseaba, por el contrario, que hicieran descender o as-

cender la música al punto en que la había puesto Lulli); el otro, «crecido con aguas extranjeras, es la música que oiremos en lo sucesivo». Juicio profético diez años antes de Gluck en París.

Pero lo que Chabanon admira en Rameau no tiene apenas nada que ver con las ambiciones de éste. Rameau fue grande, sobre todo, por su imaginación melódica: «Lo que constituía en él al hombre genial era el carácter enteramente nuevo de sus cantos, su prodigiosa variedad. Rameau fue creador en melodía. En armonía no tuvo ni pudo apenas tener otro motivo eminente que el de un teórico profundo». Tampoco hay que darle demasiada importancia a ese papel. Las bellezas armónicas son «limitadas, usadas y repetidas»; suelen reducirse a «unos efectos musicales viva y universalmente sentidos». Sobre todo, la armonía no conoce leyes firmes ni definitivas. Incluso Rameau, que así lo creyó y pretendió descubrirlas, añadía inmediatamente que «las excepciones son casi tan frecuentes como la regla».

Ya que, prosigue Chabanon, el arte nunca procede de una reflexión teórica; se le adelanta y le proporciona su materia: «Una feliz osadía, intentada por el artista que crea al azar, se convierte en una nueva claridad para el teórico que razona». Esto, en el *Elogio de M. Rameau...* Y en *Sobre la música*, etc., Chabanon insiste sobre ello: el creador no se da cuenta de las leyes que descubre; por eso «el talento filosófico, aplicado a las bellas artes, sólo puede desempeñar un papel secundario». Las artes poseen su lógica, pero «esa lógica difiere tanto de la de un espíritu sosegado y tranquilo que sólo puede servirnos para adivinar la otra».

Una vez desmontada la armonía del pedestal donde la puso Rameau, comprendemos mejor las relaciones que mantiene con la melodía. Una está en función de la otra: «Todo canto implica un bajo armónico. Toda serie de acordes crea mil cantos armónicos». Esta regla carece de excepciones, ni siquiera entre los salvajes de América ni los africanos cuyo canto encierra en sí «partes armónicas que sus inventores no sospecharon». ¿En qué difieren

entonces la melodía y la armonía? Se definirá la melodía como una serie sucesiva de sonidos que no admiten más que un solo arreglo; y veremos en la armonía el depósito y el repertorio de sonidos que puede emplear la melodía: «La armonía es la mina de donde la melodía extrae los sonidos, cuya mano de obra le es reservada». La distinción corresponde a la que los lingüistas modernos establecen entre cadena sintagmática y conjunto paradigmático. Cuando Chabanon, al hacer su resumen, escribe: «Sucesión, eso es la melodía; simultaneidad, eso es la armonía», se anticipa y formula exactamente en los mismos términos la relación fundamental para el análisis del lenguaje, que establecerá Saussure entre «eje de las sucesiones» y «eje de las simultaneidades».

III

Al reflexionar sobre la música, Chabanon le descubre unas propiedades idénticas a las que la lingüística estructural atribuirá a la lengua. Sin embargo, Chabanon no percibe la analogía entre ambos campos. Cuando en su gran obra pasa de la música a las lenguas, anuncia que jamás se limitará únicamente a lo que éstas pueden tener de común con la música. Es lo menos que puede decirse, ya que él se aplicará en subrayar las diferencias, siendo la principal que «el canto no admite más que intervalos apreciables por el oído y el cálculo; los intervalos de la palabra no pueden ni apreciarse ni calcularse».

Corresponderá a la lingüística estructural superar ese obstáculo mostrando que, desde un punto de vista formal, existe una analogía entre el fonema, compuesto de elementos diferenciales, y el acorde musical. Por lo demás, Chabanon parece percibir confusamente que la lengua también posee una estructura: «Si el gusto, si el sentimiento de la analogía (que no es sino el de la imitación) no fuera parte de nuestro instinto, las lenguas no serían más que

un amasijo indigesto de palabras y fórmulas admitidas sin orden, sin principios, sin relaciones: entonces, para conocer perfectamente una lengua, la más amplia memoria apenas bastaría». Lo consigue porque capta, en la estructura de la lengua, unas relaciones invariables; conclusión a la que también había llegado confusamente Diderot, al tratar de resolver el problema de la unidad de tiempo en pintura (*supra*, pág. 55).

En el capítulo III de la segunda parte de su libro titulada «Consideraciones sobre las lenguas» (en donde puede verse, aunque en oposición a Rousseau, su propio *Ensayo sobre el origen de las lenguas*), Chabanon se muestra consecuente consigo mismo al rechazar la idea de que la evolución de las lenguas se explica mediante influencias externas y, sobre todo, por el clima. Este no ha cambiado ni en Grecia ni en Roma cuyo «genio transportó sus dones al país de los galos, los pictos y los germanos, a quienes los romanos creían adictos a la barbarie, por la naturaleza misma de los lugares que habitaban». Lejos de que la flexibilidad del órgano de la palabra pueda ser consecuencia del clima, es el órgano menos flexible el que debe, para ahorrarse un excesivo esfuerzo, buscar la articulación más blanda y más fácil, como convertir la *r* en /. El favorable clima de que gozan los marselleses no impide la aspereza de su pronunciación gutural de la letra *r*. El ruso es una de las lenguas más dulces de Europa, a pesar de su rudo clima, etc.

Todo esto es una refutación en regla de Rousseau y, más generalmente, del naturalismo, tara del pensamiento filosófico en el siglo XVIII. Chabanon se hacía del lenguaje articulado y de los problemas que plantea una idea mucho más exacta que sus contemporáneos, con Rousseau a la cabeza. Al tener todas las lenguas las mismas capacidades, no se puede atribuir a cada una un genio particular (aquí, Chabanon está pensando en Batteux). El carácter propio de una lengua proviene de las circunstancias históricas de su uso. Cuando los hombres de talento se ponen a escribir: «Es entonces cuando el pensamiento se despierta: las ideas se activan,

se pasean por todos los materiales de la lengua; remueven todo el depósito para encontrar las palabras que les convienen». O bien se asocian a otras ideas en virtud de una analogía más lejana, y les dan una acepción nueva. El espíritu humano, al mejorar sus obras, emplea la lengua de una manera más sutil. Pero no puede sacarse la conclusión de que la misma lengua mejore. No muy convencido de que Malherbe y Guez de Balzac descubrieran «el verdadero carácter de nuestra lengua», Chabanon siente nostalgia por la de Ronsard, D'Amyot y Montaigne. Lo que podemos criticar en Ronsard son sus teorías artísticas, no su lengua. Hay que abstenerse de imputar los defectos y méritos de las obras a la lengua en que fueron escritas.

Mas si la búsqueda de la armonía en la lengua presupone una trayectoria de orden intelectual, en música ocurre lo contrario: se trabaja primero para el oído, la imitación que tiende a contentar el espíritu viene después. Chabanon ve en esta oposición unas raíces muy profundas.

A sus ojos, la lengua ofrece dos aspectos contradictorios. Todos los hombres se hallan dotados de la palabra, facultad natural y universal, aunque las lenguas sean necesariamente de convención, debido tanto a su diversidad como a lo arbitrario del signo lingüístico que hace mutuamente ininteligibles lenguas que pertenecen a familias diferentes.

En cambio, debido al hecho de que no existen palabras en la música, resulta que, al no significar, proviene toda ella por entero de la sensación. La música es una lengua universal cuyos principios emanan de la organización humana (e incluso animal, añade Chabanon, ya que sus ensayos de violín lo convencieron de que las arañas y «ciertos pececillos que viven en el limo» son sensibles a la música). Puesto que la música reposa sobre relaciones verdaderas y naturales entre los sonidos, no hay, no puede haber nada de convencional en ella. Con pequeñas diferencias, la melodía debe tener en todas partes el mismo fondo, la misma base. Prueba

de ello: no se entienden todas las lenguas, pero todo el mundo puede apreciar cualquier clase de música; a un europeo le puede gustar la música de Asia e incluso la de Africa y América.

Hablando de América, Chabanon parece haber obtenido sus fuentes, sobre todo, de un tal M. Marín, oficial francés quien —dice Chabanon— vivió mucho tiempo entre los salvajes y le cantaba algunas tonadas de los mismos que recordaba. Chabanon ensayaba en el violín diversas maneras de reproducir esas tonadas, hasta que Marín reconoció —o creyó reconocer— lo que había oído. Fue de esa misma manera, hace años, como Mme. Betsy Jolas ejecutó amablemente al piano todas las formas posibles de reflejar mis ingenuas notaciones de la música de los nambikwara y de los tupi-kawahib. Yo retenía las que despertaban en mi memoria un eco más preciso (esas transcripciones debían publicarse en una obra colectiva; el editor del libro las perdió en un taxi; yo conservo en mi memoria un tenaz rencor hacia él). Evalúo, en cualquier caso, la fragilidad del procedimiento (y eso que yo no cantaba, como Marín, lo que creía recordar; lo había apuntado *in situ*); pero Chabanon no parece haber dudado de su informador, que le servía unos cantos indios desnaturalizados por un oído europeo, como se deduce de sus transcripciones. Más perspicaz, Rousseau decía de las transcripciones de músicas exóticas citadas por él que pueden «producir la admiración de algunos en cuanto a la bondad y universalidad de nuestras reglas, y quizá inducir a otros a sospecha acerca de la inteligencia y fidelidad de los que nos transmitieron esos aires musicales».

Pero Chabanon no establece la distinción, paralela, sin embargo, a la que admite en las lenguas, entre la Música, lenguaje natural y universal —todos los pueblos poseen una música propia—, y las músicas que, al revés de lo que él afirma, pueden diferir entre ellas tanto como las lenguas. Para él, los sonidos afectan gratamente a la sensibilidad como los colores o los olores. La comparación no se sostiene, pues si bien existen colores y olores en la natu-

raleza, no existen sonidos musicales: sólo ruidos. El arte de los sonidos procede enteramente de la cultura. (Consecuente consigo mismo, Chabanon ve en la música, por el contrario, un lenguaje tan natural al hombre «que ni siquiera se podría, desde ese punto de vista, llamarlo Arte»). La propensión a disfrazar de datos experimentales las afirmaciones gratuitas es un vicio del pensamiento filosófico en el siglo XVIII. Chabanon cede al mismo decretando que los pájaros no cantan para comunicarse entre ellos sino sólo cuando llega el buen tiempo, para expresar su placer.

He discutido en *Lo crudo y lo cocido* el argumento del canto de los pájaros. Para no salimos del siglo XVIII, invocaré aquí únicamente la opinión de Marmontel en su artículo «Artes liberales» de la *Enciclopedia*. El que la música, arte de reunir y componer los sonidos en un sistema de modulaciones y acordes, ofrezca algún parentesco con el canto de los pájaros o los acentos de la voz humana, le parece una idea ridícula: «Cada uno de los sentidos posee sus placeres puramente físicos, como el gusto y el olfato; el oído, sobre todo, tiene los suyos; y da la impresión de que es tanto más sensible cuanto más escasos son en la naturaleza. Por mil sensaciones agradables que llegan a nosotros por el sentido de la vista, tal vez ni una siquiera nos llega por el sentido del oído [...] Todo en el universo parece hecho para los ojos y casi nada para los oídos. De ahí que, de todas las artes, la que más provecho saca en rivalizar con la naturaleza es el arte de los acordes y del canto».

Marmontel parece aquí refutar palabra por palabra las tesis de Chabanon. Su artículo se publicó en 1776 en el tomo I del *Suplemento* de la *Enciclopedia*. Si él lo redactó después de 1772, pudo conocer la obra de Chabanon en su primera versión. No encuentro la mención del nombre de Chabanon en las *Memorias* de Marmontel. En cambio, el de Morellet aparece a menudo, pues eran antiguos amigos (Marmontel se casó, siendo ya muy mayor, con la jovencísima sobrina de Morellet; él y su familia vivieron bajo el mismo techo). Podríamos sentir la tentación, por tanto, de

reconocer en este artículo el eco de las diferencias de opinión, de las agrias disputas, incluso, que Marmontel evoca en sus *Memorias* y que, pese a una estima y un afecto recíprocos, lo oponían con frecuencia a Morellet.

IV

Chabanon era un espíritu demasiado sagaz para no percibir las flaquezas de una concepción puramente naturalista de la música. Su *Elogio de M. Rameau* la matiza: la Música, lengua del mundo entero, se diferencia en dialectos. ¿Hasta dónde pueden llegar esas diferencias? En su gran obra, se interroga sobre posibles correlaciones entre la música y lo que hoy llamaríamos el carácter nacional: «Asegurarse de que cada nación recibió como don de la naturaleza un tipo de canto que le es propio [...] sería añadir un capítulo, o al menos un párrafo, a la historia del hombre. ¿Qué pasaría, por tanto, si se pudiera, completando este descubrimiento y mediante relaciones aparentes, combinar cada tipo de canto con las costumbres y el carácter de cada nación, con su lenguaje y con la manera que le es propia en todas las artes?». Es ir de un extremo al otro. Chabanon oscila entre los dos, como muestra otro pasaje. Si los negros y los chinos —que se hacen una idea de la belleza física distinta de la nuestra—, al ser trasladados a Europa, adoptan nuestra opinión, «ese homenaje exótico rendido a la belleza demostrará que es universal [salvo si] los negros y los chinos no han hecho más que cambiar de prejuicios». El relativismo cultural asoma la punta de la oreja en cuanto se instala la duda sobre la existencia de unos valores universales. No contento con extender ese relativismo a la música (al menos en forma de hipótesis), Chabanon llegará a concebir que una relación analógica podría existir, en cada pueblo, entre su música, su pintura, su poesía y su lenguaje. Pero inmediatamente acuden a su mente las objeciones.

En efecto, las artes no evolucionan al mismo ritmo en todas las sociedades. En la época de Luis XIV, la poesía, la pintura y la elocuencia brillaban con vivo esplendor, y la música apenas empezaba a despuntar. Retraso tanto más señalado cuanto que «la Música, que no se perfecciona sino después de las otras artes, las adelanta a todas en su origen». Sólo una encuesta etnográfica permitiría disipar la duda, y quien llevara a bien esta difícil tarea ofrecería, a los ojos del filósofo, un cuadro nuevo e interesante; pero tendría que haber hecho el viaje musical del mundo. Los negros de la Costa de Oro tienen cantos tristes y monótonos; los de Angola, vivos y ligeros; los salvajes de América, sosegados y tranquilos. Las danzas españolas son graves y majestuosas, la danza polonesa tiene un ritmo más marcado y tiende más al orgullo. La danza inglesa se caracteriza por un movimiento rápido, la alemana es fogosa y violenta; las danzas francesas son alegres, graciosas y dignas. Pero no hay danzas en Italia (*sic*).

Ahora bien, los viajeros afirman que los negros de la Costa de Oro y de Angola difieren también en el temperamento y costumbres: «¿Por qué no podemos multiplicar tales ejemplos? [Con la música] la naturaleza habría proporcionado entonces a los hombres una lengua que delataría el secreto de su carácter». Conocemos, no obstante, casos en que la música y los comportamientos están en desacuerdo: pongamos como ejemplo los graciosos y tranquilos cantos que acompañan a los festines antropófagos de los indios americanos. La analogía entre música y costumbres se verifica en lo que respecta a España, pero no en cuanto a Inglaterra... ¿Hasta qué punto podemos creer en ella? ¿Tal vez existe esa analogía entre ciertos rasgos superficiales y no entre los profundos?

De todos modos, dicha analogía no podría existir en Europa donde las bellas artes, el gusto, el espíritu y las luces circulan entre los pueblos. De una punta a la otra del continente han fluido y refluido los descubrimientos, los principios, los métodos. Este libre

comercio de las artes les ha hecho perder su carácter (subraya Chabanon) *indígena*. Esto es verdad sobre todo en lo referente a la música, aparte unas cuantas diferencias de ejecución. Para poder afirmar que éstas dependen del carácter nacional, habría que encontrar otras análogas en las demás artes de cada nación.

Estas consideraciones vuelven a traer al primer plano la distinción fundamental que hace Chabanon entre la música y el lenguaje articulado, pero abren unas perspectivas muy diferentes de aquellas que su autor nos dejaba vislumbrar al principio. La elocuencia, la poesía, el teatro, dice, tienen una relación inmediata y necesaria con las costumbres, el carácter, los usos y el régimen político de cada nación. Debido al hecho de que esas artes son «hijas del espíritu y mueven la palabra», dependen estrechamente de las circunstancias históricas y locales. La música, que no describe ni a los hombres ni a las cosas, no está sujeta a la misma dependencia: se oye la misma música en Roma, Londres o Madrid. Pero entonces, ¿cómo explicar las contradicciones internas? Los alemanes, «melodistas ásperos y hoscos, son poetas tan dulces, tan sonrientes y sensibles [...] El italiano que cantaba hace ochenta años como el francés, ¿acaso tenía los mismos hábitos que nuestra nación?».

La universalidad de la música, proclamada al principio de la obra, encontraba su fundamento en una sensibilidad común a todos los hombres e incluso a los animales. Reducida a escala europea, más bien procede de un conjunto de condiciones históricas, culturales y sociales. E incluso en este caso, no puede afirmarse que el gusto musical, separado de la sensación, revele una armonía entre los espíritus, puesto que, en el seno de un mismo pueblo, puede ocurrir que las artes y el temperamento nacional choquen: «Me temo», confiesa Chabanon, «que la más preclara filosofía no llegará jamás a dilucidar estos misterios».

Una vez dicho esto, podemos concluir, por una parte que «el carácter del canto más familiar a una nación no es un indicio se-

guro de su carácter y su genialidad»; por otra parte que «entre las artes de la palabra, cuyo primer juez es el pensamiento, y el arte de los sonidos que compete al tribunal del oído, existe tal diferencia que un pueblo estúpido podría ser buen músico, y un pueblo de pensamiento profundo no producir sino una música ligera»; esta separación entre música y palabra no es tan infranqueable como podríamos creer, puesto que el recitativo se sitúa entre ambas.

El problema del recitativo obsesionó a Chabanon, y un pensamiento tan profundo como el suyo no podía por menos de percatarse de sus implicaciones filosóficas. «Especie de monstruo anfibio, medio canto, medio declamación», el recitativo es el vicio de la ópera, sobre todo de la francesa. El principal defecto de Rameau fue no haber sabido vencer este obstáculo. La cuestión no se plantea en el concierto, donde todo es música, pero el teatro convence por el interés de las situaciones. ¿Cómo puede la música conseguir reproducirlas? No se sabe. En lo referente a esta materia, la teoría no es segura y es casi imposible dar consejos.

Se comprueba únicamente, como fruto de una experiencia, «la secreta adecuación de las inflexiones de la palabra a los sentimientos que las determinan». No se explica esta adecuación, constituye «un misterio de metafísica impenetrable». Según los diferentes pueblos, las entonaciones no son las mismas, y a veces se contrarían al pasar de un pueblo al otro. De ahí estas dos comprobaciones opuestas: «Los principios de la entonación [...] no son de institución puramente natural. Tampoco podría decirse que son convencionales. La causa es tan desconocida como la de los diversos acentos en los diversos países».

La ópera cree salir del apuro gracias al recitativo, «canto deteriorado [...] quitándole su precisión rítmica [...] paso hacia la simple palabra». No obstante, un recitativo, aun bien hecho, cuyas palabras ignorásemos, no nos permitiría adivinarlas jamás: «Los giros del recitativo resultan infinitamente limitados; se repiten

con frecuencia los mismos». Hay que referirse a las palabras. Entre la música y éstas, se establecen unos vínculos: «El sentido de las palabras pone otro reflejo en los sonidos».

El foso entre música y lenguaje, por tanto, no es tan profundo como se había dicho: existe convención en la música así como hay naturaleza en la palabra. De ahí que en la ópera se plantee la necesidad de una colaboración íntima entre el músico y el poeta. Cada uno de ellos no habla ni entiende más que su propia lengua, pero debe saber producir su arte haciéndolo subsidiario del otro. Extraña asociación: «Una ópera debe ser creada dos veces».

En sus «Reflexiones preliminares» que principian *Sobre la música*, Chabanon anuncia que considerará el arte musical «en su esqueleto anatomizado». Se propone, dice, recuperar una naturaleza sencilla, una idea primitiva por detrás de las ideas accesorias. Y sólo después de haber hallado en la melodía la idea más simple que pueda concebirse de la música, se preocupará por completar esa idea para reconstituir el arte en su totalidad.

Llega así a ver en la música una lengua común a todos los hombres y a todos los tiempos. Esto es sin duda verdad en lo que concierne al esqueleto: el lenguaje musical posee una estructura específica que, en cierto aspecto, lo acerca al lenguaje articulado (igual que los fonemas, los sonidos no tienen significación intrínseca), y en otro aspecto lo aleja del mismo (el lenguaje musical no posee nivel de articulación correspondiente a la palabra). Hasta aquí, la demostración de Chabanon conserva toda su fuerza.

Pero de esa universalidad de estructura no se deduce que, con pequeñas diferencias, el lenguaje musical tenga siempre y en todas partes el mismo contenido. Ahondando en sus análisis, Chabanon se ve obligado a dar marcha atrás. Una teoría que engloba al principio todas las músicas va reduciéndose poco a poco al problema de la música occidental que, a partir del siglo XVIII, se separa de las demás para formar un universo aparte. Chabanon otorga

una atención creciente a ese fenómeno, reconoce que tiene una historia propia: «Los primeros pasos que [la música francesa] dio para alejarse de los cantos simples y populares [como los antiguos villancicos] la habían apartado de su verdadero camino». Continuamos sabiendo en qué se distinguen la música y la palabra en el plano formal, pero la idea de que, al contrario que las lenguas, las músicas de los diferentes pueblos del mundo tienen un contenido idéntico se hunde en la nada, de donde Chabanon jamás debió sacarla.

V

Estaba yo leyendo la segunda parte de la obra de Chabanon, *Sobre la música*, dedicada en lo esencial a la ópera, cuando se publicó *Operratiques* de Michel Leiris, compilación póstuma de fragmentos que él deseaba reunir con ese título. Al lado de observaciones sobre el teatro chino, las sesiones de vudú y el karagoz griego —en lo que se reconoce al arqueólogo—, esas notas abundan en reflexiones penetrantes. Así por ejemplo, acerca del verismo, «naturalismo que no retiene de la realidad más que ciertos elementos paroxísticos»; el expresionismo de Monteverdi; el lirismo de Puccini; el wagnerismo de *Peleas* (repitiendo, al parecer, unas palabras que a menudo le oí a Rene Leibowitz, que fue amigo de ambos); un comentario acerca de *Parsifal*: «Si la representación teatral es un rito [como la concebía Wagner] llevar a escena un simulacro de rito es precisamente lo que no hay que hacer»; una crítica de Menotti.

Junto a todo esto hay juicios desconcertantes por su simplismo. Leiris atribuye a *Tosca* los temas de opresión y de tortura porque han vuelto a ser actuales. En *Die Meistersinger*, vitupera «un desagradable chovinismo» con el pretexto de que Hans Sachs defiende el espíritu de la música alemana contra las influencias ex-

tranjeras (pero Wagner hace hablar a un ardiente protestante, para quien el adjetivo *walsch* designa el conjunto de pueblos románicos y católicos; y sabemos lo que la música deberá a Lutero, lo que más tarde deberá a Wagner: ciertamente, tenía derecho a transponer).

Hay otros juicios de Leiris que nos chocan francamente. Él, que tan bien entiende a Puccini, no teme poner a Leoncavallo a su misma altura. ¿Y por qué razones? Leoncavallo se había mostrado genial «haciendo que en una misma obra convergiesen estos dos temas: las lágrimas ocultas por la risa y la verdad existente bajo la apariencia en el teatro». Las palabras genio y genial se repiten tres veces en dos páginas, en donde Leiris no habla más que del libreto. Sobre la música, ni una palabra.

Es un gran motivo de asombro el que, en esos textos que nos mantienen constantemente bajo su hechizo, haya unas cincuenta óperas objeto de comentarios llenos de poesía y de finura sin que jamás o casi nunca se hable de la música.

En su *Diario* publicado unos meses después de *Operratiques*, Leiris relata sus impresiones durante una representación de *Parsifal* a la que asistió en 1954. En él encontramos el comentario antes citado, al que, en dos páginas, añade Leiris otras quejas. Tampoco yo aprecio los relentes de «beatería» que se respiran aquí y allá en *Parsifal*. Pero la interpretación en un sentido cristiano del ciclo del Grial no data de ayer: se remonta a principios del siglo XIII y a Robert de Boron. Para el etnólogo, que está obligado a tener ciertas nociones de historia de las religiones, esta tradición es eminentemente respetable. Más que irritarse conviene comprenderla y situar la versión innovadora debida a Wagner entre todas las que se sucedieron desde Chrétien de Troyes. Sobre todo, leyendo esas páginas de Leiris, no parece que, en el transcurso de esa representación, haya él experimentado una emoción musical. Por mi parte, cuando me veo impregnado por la música de *Parsifal*, dejo de hacerme preguntas.

En cuanto a Leiris, reserva su interés para los méritos vocales y la actuación de los cantantes, para la puesta en escena, los decorados y sobre todo la acción dramática. Ningún escritor sobre ópera ha prestado, sin duda, tanta importancia a la anécdota (hay algo de Diderot en Leiris). Cualquiera que sea la historia contada y, si se me perdona la expresión, diré que se deja atrapar y toma gato por liebre

Se engaña, y yo lo sigo mal. Aparte de algunos libretos —el de *Carmen*, los de la *Tetralogía* por razones desarrolladas en otra parte y, más aún, el de *Meistersinger*—, esta obra maestra sobre el nacimiento de la obra maestra (ante la cual Leiris confiesa «hacer ascos»); el de *Peleas* (otra ópera que inspira a Leiris ciertas reticencias) que, contrariamente a la opinión más extendida, yo no encuentro indigno de la música, la mayoría de los libretos me dejan indiferente y hay pocas óperas en que sienta la necesidad de comprender las palabras: me entero de la historia y en seguida la olvido). Cuando escucho de nuevo *Lucia di Lammermoor* en la radio, recordar la intriga no añadiría nada al escalofrío que me provoca el fortissimo del sexteto, a la emoción que experimento al oír el aria de la locura bien cantada.

¿Qué es para mí una ópera? Una gran aventura. Me embarco en un navío que, a guisa de mástiles, velas y cabos, reúne en su aparejo todos los medios instrumentales y vocales requeridos por el compositor para llevar a término un viaje que encierra, en tres o cuatro horas, una música amplia, tan variada como el espectáculo del mundo y, no obstante, una (¿acaso no subrayaba Chabanon que la ópera «puede admitir en la misma obra varios estilos y varios modos [...], y pertenecer a diferentes épocas de la música»?); y que me transporta a un mundo de sonidos a mil leguas de las cosas terrenales, igual que cuando nos encontramos en alta mar.

Por eso ya no voy a la ópera, presintiendo que el barco zozobrará bajo el peso intolerable de una puesta en escena y unos decorados que insultan a la vez al poema y a la música. El único proble-

ma que debería plantearse el director de escena (pero para eso basta con el director de orquesta, ya que éste, al menos, conoce y respeta la obra) es el de saber lo que el compositor veía dentro de su cabeza, para reconstituirlo lo mejor que pudiera, armado con los medios técnicos de que hoy disponemos (¡pero nada de proyecciones cinematográficas mezcladas con el decorado! La ópera es una estilización de lo real). En 1876, Wagner se decía descontento de la puesta en escena de la *Tetralogía*, porque no se estaba capacitado para mostrar lo que él imaginaba (en mi infancia, aún pude ver la *Cabalgata* figurada por las Valquirias rodando sobre planos inclinados en unos carros de estilo romano. Hacía mucho ruido). A la inversa de lo que creemos y de lo que nos permitimos, Wagner tenía una visión muy precisa de la escenografía y deseaba que se ajustasen a ella. Escribía al director de escena de *Lohengrin*: «Has diferido algo de mí en cuanto a los decorados, como por ejemplo el curso del río en el primer acto [...]. Me hubiera gustado, en el patio del castillo, que el balcón y las escaleras que conducen a la Kemenate en el Palas estuvieran más a la vista [...] empujando la torre del Palas un poco más a la derecha». Y sobre una producción de *Tannhauser* a la que no había asistido dice: «Me han dicho que la Sängerhalle estaba muy bien conseguida en Berlín: no obstante, no creo que se ajustara a mis intenciones escénicas (ya que no puedo aceptar el abandono del arco a cielo abierto con la escalera y el patio)».

Pasar por alto estas instrucciones me parece tan grave como si se permitieran estropear el texto o la música, Yo iría hasta desear que en el teatro se representaran siempre las obras antiguas tal y como sus autores las concibieron, quisieron y entendieron. «Sabemos», escribe en el siglo XVIII un autor que era al mismo tiempo actor, Hannetaire, «con cuánto éxito representó Mme. Champmêlé, entre otros papeles, el de Fedra que Racine le había enseñado verso a verso, y cuya recitación hubiera podido, según dicen, escribirse y transmitirse, si se hubieran encontrado caracteres para

ello». Entregadas al buen entendimiento de actores y directores, la declamación y la decoración clásicas, por desgracia, se han perdido. Si el estilo y el brillo de la vestimenta y las reglas de dicción hubieran sido codificadas por un teórico como Zeami, hoy nos maravillaríamos menos ante el teatro no.

Directores de escena sin cultura, o alimentados de ideas falsas, hacen arrastrarse a los dioses y héroes wagnerianos a ras de tierra, los movilizan al servicio de ideologías del momento. Es un grosero contrasentido. Wagner empezó escribiendo óperas históricas. No continuó, por haber adquirido la convicción de que sólo el mito es verdadero en toda época; la verdad de la historia está en el mito y no a la inversa.

Pese a la admiración que yo siento por el prosista y el poeta, más que de Leiris —tan complaciente con estos abusos—, me siento cerca de Chabanon, que tenía sobre la ópera unas nociones más sanas. ¿No fue él, por lo demás, quien alabó en Rameau al sinfonista cuyas ideas, incluso en la ópera, no necesitaban palabras para expresarse?

A los ojos de Chabanon, la ópera plantea un doble problema. El género, absurdo por derecho, es un éxito de hecho. Y si la ópera marcó un progreso (hasta el punto, dice, de que las obras de su siglo no permiten ver las anteriores), no fue gracias al poema, como esperaba La Bruyère; el gran espectáculo, sólo esbozado, no había nacido todavía; únicamente la música se había perfeccionado.

Sobre el primer punto, Chabanon esgrime que el empleo de la música no es en absoluto incompatible con la tragedia que, en medio del discurso y de la acción, trata de inspirar terror y piedad. Se actúa y se habla cantando: las mujeres, cuando hilan o cosen, el artesano mientras trabaja, etc. Presente en la vida cotidiana, la música lo está también en los funerales y en la guerra, tragedias terribles. Pero «el absurdo monstruoso», en apariencia, de la ópe-

ra, proviene de que las personas que cantan son precisamente las que matan, mueren o están afligidas.

No hay en esto, sin embargo, más que un grado superior de inverosimilitud y siempre existe alguno en el teatro, «recinto mágico donde el tiempo y la extensión se estrechan»: las mismas palabras que Wagner pondrá en boca de Gurnemanz para dar una significación trascendente a la escena de la transformación. Ahora bien «toda inverosimilitud que produce un gran efecto lleva consigo [...] su título de legitimidad y de preeminencia [...] La Música es otro prodigio, que da verosimilitud a todos los demás». Aumenta la majestad del espectáculo, suple el silencio de un personaje que medita, suscita por medios orquestales la conciencia de una pasión violenta (el canto principal se halla entonces en la sinfonía); sustituye por un coro «la ociosa interlocución de los confidentes», «interpreta pasiones que una multitud activa transmite a la multitud que escucha».

En cuanto al segundo problema —sólo la música se ha perfeccionado, no los versos—, se explica por el hecho de que la ópera, para progresar, exigía que el poema y la música evolucionasen en sentido inverso uno de la otra. Fue el mérito del libretista de Lulli: Quinault innovó poniendo «la tragedia en aprendizaje bajo la tutela de la música». Evitó las complicaciones, buscó «lo maravilloso en los temas y la sencillez en su manera de tratarlos».

Leiris dirá incluso que el teatro lírico lo salva todo mediante «un aumento de convención»; y da su aprobación a Hoffmann cuando éste pide al libretista de ópera que «casi sin comprender una palabra del texto, el espectador pueda, a partir de lo que ve que está ocurriendo, hacerse una idea de la intriga» (pero Leiris dice más adelante que él no habría escuchado los coros de *Mahagonny* con tanta emoción si no hubiera entendido la letra). Detalle curioso; Leiris hace a los poemas de Wagner —«muy largos y complicados»— el mismo reproche que Chabanon a los libretos

de Voltaire: la música hubiera exigido algún corte, pues «en el género lírico todo remite a la simplicidad».

«Por todas partes donde se estableció la tragedia lírica, primero adoptó los temas simples y mitológicos [...] Ese universo poético, creado por la imaginación de los clásicos, lleno de ficciones y brillante de felices quimeras, era como una región preparada para los encantos de la música». No me atrevo a recurrir a esas palabras de Chabanon, a quien no conocía, para apoyar mi tesis, expresada al final de *El hombre desnudo*, de que la música de los siglos XVII y XVIII utiliza las estructuras del pensamiento mítico.

Cierto es que existen óperas de tema histórico, acerca de las cuales se interroga Leiris: «¿La ópera histórica [...] responde a la época en que la burguesía se disponía a hacer, estaba haciendo o acababa de hacer [...] su revolución contra los tiranos?». Chabanon zanja la cuestión de manera más expeditiva. Escrita sobre poemas de Metástaso, que sustituye la Fábula por la Historia, la música se hace simplemente aburrida, de ahí «la costumbre de no escuchar las óperas en Italia».

Chabanon teme, no obstante, escandalizar a sus contemporáneos pareciendo restringir la ópera a lo maravilloso. Hubiera podido apoyarse en Batteux, quien escribía, en 1746, que en el espectáculo lírico, «puesto que los dioses actuaban como dioses, con todo el aparato de un poder sobrenatural, lo que no fuese maravilloso dejaría, en cierto modo, de ser verosímil [...] Una ópera es, por consiguiente, la representación de una idea maravillosa». (Ya La Bruyère reprochaba a Lulli el que hubiera suprimido las máquinas. Chabanon le hace el reproche simétrico de haber mezclado en la ópera madrigales e insípidas cancioncillas). Los prodigios hablan a los ojos, como las pasiones del alma. La ópera las reúne mediante un tercer encantamiento: el de la música. Es una forma de teatro —diría Leiris— en que «espectáculo, música y drama puro concurren para suscitar la emoción del espectador [...] exactamente sitiado».

La evolución que condujo a la ópera está, por tanto, dentro de la lógica: «En Francia, Corneille y Racine habían llevado la tragedia a sus últimas consecuencias, por decirlo así, cuando la música emprendió la tarea de añadirle los sonidos modulados [...] El siglo que admiraba a Fedra y a los Horacios no protestó por esta innovación; creyó poder apasionarse también por *Armida*». Advierto alguna analogía entre la concepción que se hace Chabanon del paso de la tragedia declamada a la tragedia cantada, y la manera en que, entre el mito y la música, yo mismo intenté establecer una continuidad; y casi en los mismos términos: «Fue», dice él, «cuando la tragedia, perfeccionada y casi agotada en todas sus combinaciones, no podía sino decaer, cuando la música se esforzó por reproducirla de una forma nueva». A escala reducida, la historia literaria de Francia ilustraría así un fenómeno que me había parecido típico de la civilización occidental en su conjunto. ¿Pero por qué, añade Chabanon, «Esa empresa es al menos un consuelo para nuestra decadencia»?

Desconfía en grado sumo de la moda, de las «maneras» y pone en guardia contra el vértigo del modernismo: «Cuando nuestro desdeñoso olvido aniquila la existencia de producciones musicales de hace veinte años, marcamos el término próximo en que nuestras producciones serán aniquiladas. ¿Qué son esas mortalidades prontas y sucesivas, mediante las cuales el arte, destruido por partes, perece finalmente por entero?». Si tachamos de arbitraria la crítica musical, y llegamos a creer la idea de lo bello ficticia y convencional, es debido a las rápidas revoluciones que conoce la música cada veinte o treinta años: «No empobrezcamos, no extenuemos al arte reduciéndolo a sus más modernas producciones». Chabanon es sobre todo sensible a la grandeza de los comienzos: «Las bellezas simples, encontradas por quienes desbrozaron el arte, son tanto más verdaderas cuanto que fueron halladas, por lo común, sin esfuerzo; son una suerte de evidencia natural».

A propósito de la música monótona de los marineros y campesinos, Chabanon observa al principio de su libro: «Cantan tristemente con alegría». También en la ópera bufa la música parece incapaz de adaptarse a la comicidad de las situaciones. Permanece siempre igual: seria, incluso en las obras con fama de cómicas o bufas. Al servicio de la comedia, la música debería provocar la risa, pintar el ridículo. No puede hacerlo porque —observación profunda— la risa nace de una sorpresa ocasionada al espíritu, con el cual la música no tiene más que una relación indirecta. De ahí que el canto más alegre no desencadene la risa, mientras que un canto patético hace derramar lágrimas. ¿Podría superarse este obstáculo? Chabanon sueña con ello en una inspirada nota que conviene citar aquí por entero:

> El músico que inventase el nuevo arte del que hablo [...] instruiría a los actores para que declamasen y representaran el recitativo de manera distinta a como se hace comúnmente. Pero los trazos de sinfonía con que acompañaría a su recitativo, así como las arias que incluiría, tendrían un carácter de chanza que revelaría una intención particular del compositor. Sólo con la ayuda de un genio enteramente nuevo y con un sentimiento exacto de las conveniencias, puede intentarse la creación que yo imagino. El artista que se ocupara de ello tendría que formar al poeta con quien se asociara, a los actores que la representasen y tal vez al público que la oyese. Pero educar a este último no sería muy difícil.

¿No es exactamente este programa el que Mozart ponía o iba a llevar a cabo en *El rapto en el serrallo, Così* (Despina) y *La flauta mágica*? Más adelante Rossini, luego Offenbach antes que Ravel en *La hora española*, ¿no elevan el género a su punto más alto de perfección?

No añadiré en la lista *El niño y los sortilegios*, al no poder consolarme, cada vez que lo oigo, de que Ravel se dejase atrapar por un libreto de una bajeza intelectual y moral insostenible (del que, en este caso particular, no puede hacer abstracción el oyente, porque refrena la música y la recorta en viñetas descriptivas); libreto en donde el autor lleva odiosamente a la escena su propia apoteosis de madre castradora («Pensad, pensad sobre todo en el disgusto de mamá»), con el niño, al que ella llama Bebé aunque esté ya

en edad escolar, y con toda una pandilla de animales estúpidos a sus pies.

En los preludios de ambos cuadros, el *ragtime*, la escena de la princesa y el admirable coro final, sobresale el genio de Ravel. Pero aquí y allá ¡cuántas trivialidades! Y ante el trío de los muebles, la entrada de la Aritmética, el dúo de los gatos, la escena de la herida, uno se lamenta de que el compositor se mostrara tan dócil a las conminaciones de su libretista.

DE LOS SONIDOS Y COLORES

I

El padre Louis-Bertrand Castel (1688-1757) fue célebre en el siglo XVIII por su invención del clavicordio ocular o cromático que, por lo demás, nunca llegó a construir. Rousseau, Diderot y Voltaire se burlaron de la idea de que el juego de colores pudiese afectar agradablemente a la vista, como la música al oído. En cambio, un compositor tan importante como Telemann se lo tomó en serio.

Ya que, al revés de lo que dicen sus críticos, Castel había comprendido muy bien que los colores y los sonidos difieren en naturaleza: «Lo propio del sonido es pasar, huir, estar inmutablemente atado al tiempo y dependiendo del movimiento [...] El color, sometido al lugar, es fijo y permanente como él. Resplandece estando en reposo [...]». Por otra parte, si bien «el tono es al color lo que el grave agudo es al claroscuro», éste existe independientemente del color (se puede representar una escena en blanco y negro), mientras que «las dos diferencias están reunidas en el sonido, no siendo posible producir sonidos graves y agudos que no sean tonos». Castel se anticipaba así al descubrimiento de los neurólogos de que, al subir desde la retina al córtex, las estimulaciones ópticas utilizan tres canales; ahora bien, el canal de la luminosidad existe separadamente de los dos canales cromáticos (uno para el rojo y el verde, el otro para el amarillo y el azul). Castel estaba, por tanto, autorizado para decir en su tiempo: «Toda esa

materia de los colores es más nueva de lo que se cree». El mismo —añade— no habrá aportado más que «una parcela muy pequeña de los inmensos descubrimientos que yo vislumbro se harán en los siglos venideros, digan lo que digan los partidarios harto dóciles del incomparable M. Newton». Contra Newton, que «imaginó que todos los colores prismáticos eran primarios», Castel hubiera encontrado, en efecto, un apoyo cerca de los neurólogos: éstos nos han enseñado por qué los humanos sólo perciben como colores puros —aparte del blanco y el negro— el rojo, el verde, el amarillo y el azul.

Pero Castel no razona sobre los colores como un neurobiólogo ni como un físico. Plantea el problema —y en ello reside su gran originalidad— en términos etnológicos y lo aborda desde el ángulo de lo que hoy llamamos cultura material. Los colores de que trata son «sustanciales, usuales y manejables». Su *Óptica*, dice, «debe ser la teoría de la práctica de pintores y tintoreros». Sabe también que la apreciación de los colores varía según las culturas. En Francia, nos gusta que el amarillo sea dorado, «dejando a los ingleses el amarillo puro, que a nosotros nos resulta insípido». Se creería de buen grado que Castel señaló un invariante cuando leemos, en un artículo de *Le Fígaro* de fecha 10 de junio de 1992, la información acerca de la visita de Isabel II a Francia, en que la soberana «iba vestida de un amarillo limón que intrigó a más de un especialista».

Su profundo conocimiento de las técnicas conduce a Castel a elaborar una teoría sorprendente: «El negro es una abundancia de colores [...]. Hay muchas razones para derivar los colores del negro». ¿Qué razones? Si el blanco es el resultado de mezclar todos los colores, el negro los contiene en potencia, es de alguna manera su generador. Prueba de ello nos la da la materia, que «es en sí misma tenebrosa e inanimada». Cuando lo calentamos, el hierro negro adopta sucesivamente todos los colores hasta llegar al blanco. Para obtener el negro, los tintoreros mojan sucesiva-

mente la tela en baños de tres colores primarios. Finalmente, si el negro es un tinte, el blanco no lo es: se define como la privación de una riqueza que el negro contiene en sí: «Todo viene del negro para perderse en el blanco».

Extravagancias, es cierto, y no exentas de contradicciones. ¿Acaso no calificaba Diderot a Castel de «bramán negro, medio insensato, medio loco»? No por ello dejaba de tener éste una percepción aguda de los colores, una sensibilidad a las diferencias que la materia, el granulado y el *chiné* aportan a los coloridos. Basándose en sus dones naturales y en su talento práctico, Castel formuló una lógica de las cualidades sensibles donde las nociones de relación y oposición sobresalen en primer plano.

No hay más igualdad, ni siquiera identidad, ni coincidencia —dice Castel— entre los sonidos y los colores de las que admite la geometría entre lo infinito y lo finito, la superficie y la línea. Pero entre infinitos, existen las mismas propiedades que entre finitos; entre superficies, entre cuerpos, las mismas propiedades que entre líneas. En órdenes diferentes, las propiedades de los sonidos y de los colores son también análogas: «Todo es relativo [...] una buena relación devuelve la belleza recíproca a los dos términos de la comparación [...]. Es la oposición la que hace resaltar las cosas». Castel (que era matemático) aplica a las bellas artes la teoría de la cuarta proporcional en unos términos que, si la idea no fuese tan antigua, *La conversación entre D'Alembert y Diderot* parecería haberlos tomado de él.

Al invertir de manera tan radical las ideas admitidas acerca del negro, Castel creaba un precedente. Su teoría, inspirada por una vivísima sensibilidad a los colores, anticipa otra inversión del valor del negro, me refiero al que Rimbaud realizará en el soneto *Vocales* (págs. 98-99).

A propósito de la audición coloreada (caso particular de esas correspondencias entre los sentidos a las que designamos con el

nombre de sinestesia), Jakobson hace la siguiente observación: «La conexión manifiesta entre un color superiormente cromático como el escarlata, la sonoridad superiormente cromática de la trompeta, y las cumbres del cromatismo vocálico (/a/) y consonántico (/k/) en el nombre de color: *escarlata*, es verdaderamente espectacular». (He traducido del inglés, pero lo que vale para *scarlet* vale también y más aún para el francés *écarlate*[3]).

Numerosas encuestas realizadas en varias lenguas atestiguan que el fonema /a/ suele evocar el color rojo (sobre todo en los niños. La audición coloreada se hace más escasa, o menos clara en la mayoría de los adultos, pero llegamos a descubrirla por medios indirectos). Como ejemplo citaré la bella observación de Clavière, uno de los primeros en interesarse por el fenómeno. Un navegante aficionado le decía: «Yo soy marino y [...] me parece muy natural y muy lógica la costumbre de poner un *feu rouge* [luz roja][4] a babor... Por el contrario, la palabra *feu* me parece mal elegida, pues el fuego es rojo y no hay ninguna *a* en esa palabra». El que Rimbaud haga la *a* negra parece, por tanto, un escándalo fonético y visual, imputable a una voluntad de provocación de la que ya dio más ejemplos el poeta. Pero mirémoslo con detenimiento.

A, noir corset velu des mouches éclatantes

(A, negro corsé peludo de moscas brillantes)

Al hablar del retrato de Berthe Morisot con un ramillete de violetas, Valéry también calificará con este último adjetivo «el negro que sólo Manet es capaz de darnos [...] los trozos brillantes de negro intenso [...] el poder de esos negros [...]».

La palabra francesa «éclatantes» (brillantes o resplandecientes) contiene los fonemas /a/ y /k/, cumbres del cromatismo vocálico y consonántico. Un pasaje de las *Iluminaciones* sobre la belleza asocia el negro a los vocablos «éclatent» y «écarlates» («estallan» y «escarlatas»). De este último, Jakobson hace su principal argumento:

des blessures écarlates et noires éclatent
dans les chairs superbes
(heridas negras y escarlatas estallan
en las soberbias carnes)

Los versos del soneto dedicado a la vocal *a* la hacen negra. En el fonetismo de «éclatantes», el rojo existe en estado latente «Voyelles [...] je dirai quelque jour vos naissances latentes» (Vocales [...] algún día diré vuestros nacimientos latentes). Más aún: Rimbaud acerca explícitamente el negro al rojo en el texto anterior de las *Iluminaciones* y también en otros: «Le sang noir des belladones» (La sangre negra de las belladonas); «noirceurs purpurines» (negruras purpurinas); «ors vermeils» (oros bermejos) que riman con «noirs sommeils» (negros sueños); «la toilette rouge de l'orage» (el traje rojo de la tormenta), «Noir Laideron/Roux Laideron» (Negro Adefesio/Rojizo Adefesio), «Rougis/et leurs fronts aux cieux noirs» (Enrojecidos/y sus frentes a los negros cielos); etc.

Rimbaud leía a Baudelaire, para quien el rojo, «ese color tan oscuro, tan espeso», forma también pareja con el negro: «rouge idéal [...] grande nuit» (rojo ideal [...] gran noche); «nuit noire, rouge aurore» (noche negra, roja aurora); «néant vaste et noir [...] soleil noyé dans son sang» (la nada vasta y negra [...] sol ahogado en su sangre); etc. Sin necesidad de evocar a Stendhal siquiera, encontraríamos probablemente otros ejemplos en los románticos y en sus sucesores, ya que podría tratarse de un lugar común, del cual el mobiliario de madera negra tapizada de terciopelo rojo, típico de los salones del Segundo Imperio, tal vez fue la versión burguesa.

El que en el soneto de las *Vocales* el simbolismo fonético del rojo se transparente por debajo del negro nos lleva a considerar otros aspectos.

De las dieciséis a dieciocho vocales que los fonólogos identifican en el francés, Rimbaud tan sólo conoce cinco: las de los abecedarios que se recitaban y cantaban incluso en las escuelas con la pronunciación muda de la *e*, letra a la que Rimbaud ve blanca («la letra *e* no acentuada [naturalmente, esto se refiere a la lengua francesa] sirve principalmente para escribir la vocal /o/ llamada "e muda"», anota el *Gran Diccionario de las Letras* de Larousse). Ahora bien, los fonólogos dan a la *e* muda (llamada también *e* caduca) un puesto aparte. Para algunos no es un fonema; según el penetrante análisis de Jakobson, es un fonema cero que se opone, por una parte, a todos los demás fonemas del francés (no contiene elementos diferenciales y no posee una sonoridad constante) y, por otra parte, a la ausencia de fonema.

El soneto reconocería, por tanto, la oposición mayor, propia del francés, entre la /a/ —de todos los fonemas el más cromático y el más saturado— y la /a/, fonema cero o ausencia de fonema. A esta oposición fonológica máxima respondería la oposición, también máxima en el orden pancromático, entre el negro y el blanco. Esta última oposición parece dominante en Rimbaud, quien, bajo la influencia del hachís, veía «des lunes noires, des lunes blanches» (lunas negras, lunas blancas) (a diferencia de las alucinaciones en color de Théophile Gautier: «Yo oía el ruido de los colores. Sonidos verdes, rojos, azules, amarillos me llegaban por ondas perfectamente distinguibles»).

Podría ser que la sensibilidad visual de Rimbaud diera preferencia a la luminancia sobre el cromatismo o, más exactamente, que antepusiera la oposición de lo claro y lo oscuro (que tenemos por arcaica) a la luminosidad y la tonalidad; como ocurre, parece ser, en diversas lenguas o culturas exóticas, especialmente de Nueva Guinea; y también quizá en sánscrito, en griego antiguo y en inglés antiguo.

La tercera vocal del soneto es *i*, roja. Nos choca ver formarse así el triángulo elemental del rojo, el blanco y el negro, ilustrando la

doble oposición entre presencia y ausencia de luminosidad (blanco/negro), y presencia o ausencia de tono (rojo/blanco + negro) donde el rojo, color por excelencia, ocupa la cumbre.

Después de *i* roja, *u* verde. La oposición cromática rojo/verde es máxima como la oposición acromática negro/blanco a la cual sucede. En el orden fonético, la de la *i* y la *u* (francesa) no lo es. La oposición máxima, sobre el eje de las vocales anteriores y posteriores, se establecería entre la *i* y el fonema escrito en francés *ou*, pero esta vocal no existe en los abecedarios. La oposición más marcada de que disponía Rimbaud era, por tanto, la de *i* y de *u*: vocal palatal, anterior, redondeada, transcrita /y/ por los fonetistas y que, en el triángulo vocálico, ocupa una posición intermedia entre las otras dos.

Conviene anotarlo: en Rimbaud, los cuatro colores hasta aquí considerados forman un sistema que reaparece en el soneto para calificar las cuatro primeras vocales:

> *De tes* noirs *Poèmes —Jongleur*!
> Blancs, verts *et* rouges *dioptriques*
> (De tus negros Poemas, — ¡Malabarista!
> Blancos, verdes y rojos dióptricos)

O también:

> *des enfants lisant dans la* verdure *fleurie*
> *leur livre de maroquin* rouge! *Hélas, Lui, comme*
> *mille auges* blancs *qui se séparent sur la route*,
> *s'éloigne par-delà la montagne! Elle, toute*
> *froide et* noire, *court! après le départ de l'homme*
> (¡niños leyendo en el *verde* florido
> su libro de marroquín *rojo*! ¡Por desgracia, Él, como
> mil ángeles *blancos* que se separan en el camino,
> se aleja allende la montaña! ¡Ella, toda
> fría y *negra*, corre! ¡Después de irse el hombre!)

(En las dos citas he destacado los nombres de los colores).

Nos queda el caso de *o* azul. Separado del sistema de cuatro términos, el azul pertenece, en Rimbaud, a un sistema de dos términos que lo pone en correlación y oposición con el amarillo: «apothéose *bleue* et *jaune*» (apoteosis *azul* y *amarilla*); «Bleu Laideron/Blond Laideron» (Azul Adefesio/Rubio Adefesio); «des pleurs d'or astral tombaient des bleus degrés» (llantos de oro astral caían de los azules peldaños); «De Lotos bleus ou d'Hélianthe» (De Lotos azules o de Helianto), y «L'or des Rios au bleu des Rhins» (El oro de los Ríos al azul de los Riñes); «L'éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs» (El despertar amarillo y azul de los fósforos cantores), y «Des lichens de soleil et des morves d'azur» (Líquenes de sol y humores de azul).

Los neurólogos han demostrado que las oposiciones rojo/verde y azul/amarillo provienen de canales distintos. Células ganglionares diferentes reaccionan en uno y en otro. Ahora bien, falta el amarillo en el soneto que, al no tener en cuenta más que cinco vocales, carece de sitio para un sexto color. La elección del azul, antes que el amarillo, se explica quizá por el hecho de que el azul es el color más saturado después del rojo: relegaría el amarillo a un segundo plano. Castel ya lo sabía y oponía a la «insipidez» del amarillo «el azul [...] de todos los colores el que más alto se eleva, al no ser el blanco puro más que un escalón del azul, en mi opinión». Es asimismo posible que el amarillo delate su presencia después del azul (como, al principio del soneto, el rojo está presente por debajo del negro), a la vez por la etimología evidente de la palabra «clairon» (clarín) («el amarillo es claro por naturaleza», decía Castel) y por el color de ese instrumento, hecho de latón al que comúnmente se llama cobre amarillo.

El espíritu de Rimbaud ofrecía a las sinestesias, probablemente, un terreno fértil. Haríamos mal, sin embargo, al analizar el soneto, en considerar separadamente cada vocal en su relación con su color. *Voyelles* no ilustra en primer lugar un caso de audición colo-

reada. Como lo hubiera comprendido muy bien Castel, el soneto reposa sobre unas homologías percibidas entre unas diferencias. Aun no excluyendo que Rimbaud pudiera tener una sensibilidad para el negro próxima a la de Castel, sus versos no afirman que la *a* es como el negro (hemos visto que está latente la percepción del rojo), *e* (la *e* muda francesa) como el blanco, sino que —y es algo muy distinto— *a*, el fonema más lleno, y *e*, el fonema más vacío, se oponen en francés de manera tan radical como el negro y el blanco; y si Rimbaud ve la *i* roja y la *u* (francesa) verde es porque, en el repertorio vocálico restringido que es el suyo, *i* se opone a *u* como un color primario a su antagonista. No son correspondencias sensoriales inmediatamente percibidas lo que revela la arquitectura del soneto, sino las relaciones que el entendimiento establece inconscientemente entre ellas.

Es indudable que Rimbaud hace en su poesía un gran consumo de nombres de colores, y nos es difícil evitar la impresión de que a menudo le sirven de clavijas. Pero no es indiferente que esos nombres sean el depósito preferido de donde él extrae con qué completar sus versos; y al hacer esto, no elige cualquier color (salvo quizás «vert-chou» (verde-col) que no se comprende bien, a no ser que lo haya escogido como una rima casual de «caoutchouc» (goma) y «acajou» (caoba); pero habrá que especificar también que, según los neurólogos, en el nivel de los conos retinianos los polos del amarillo y del azul se desplazan hacia el «chartreuse» y el «violeta»). El mapa cerebral de los colores se le imponía particularmente a Rimbaud, y se hallaba dotado de un valor funcional.

Habría que estudiar también la abundancia de consonantes nasales. Chabanon parece describir la estructura fonética del soneto con un siglo de anticipación cuando evoca las sílabas nasales, «esos ingratos sonidos, hábilmente fundidos con unos sonidos más brillantes [¡las vocales!], formando como las sombras, las masas, el claroscuro del lenguaje». Recordando *Una temporada en el infierno*, vemos: «J'inventai la couleur des voyelles! (...) Je réglai

la forme et le mouvement de chaque consonne» (¡Yo inventé el color de las vocales! (...) Determiné la forma y el movimiento de cada consonante), nos interrogamos entonces acerca del sistema consonántico del soneto, rico en consonantes difusas subrayadas por aliteraciones y paronomasias: b*om*b*inent*, p*uanteurs; om*b*re; can*d*eur* d*es va*p*eurs*; f*iers*, b*lancs, om*b*elles*; p*our*p*res, lè*v*res* b*elles; iv*r*esses* p*é*n*itentes*; v*ibre*m*ents* d*ivins*, m*ers* v*iri*d*es*, p*aix des* p*âtis*, p*aix des ri*d*es*... Jakobson resalta en alguna parte que la nasalidad es el rasgo más compatible con los términos no marcados de la oposición *compact/diffus* (compacto/difuso): difuso para las consonantes, compacto para las vocales. Me falta competencia para ir más allá en el análisis lingüístico.

Observaremos, finalmente, que además de los colores las vocales evocan directa o indirectamente unos sonidos. Las moscas de *a* zumban; *e* evoca escalofríos, *i* la risa, *u* unas vibraciones, *o* estridencias y silencios a un mismo tiempo. Pasamos así de un ruido continuo (zumbido) a una agitación primero discontinua (escalofríos) y luego evocadora de ruidos periódicos (ciclos, vibraciones); finalmente, a una alternancia de ruidos violentos (estridencias) y de silencios que, en el registro acústico, corresponden, aunque al final, a la presencia conjunta del negro y el rojo (éste, en estado latente) en el registro visual al principio. Igualmente, en el último verso:

— *O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux*!

(O, la Omega, rayo violeta de Sus Ojos!)

el azul oscurece cuando se mezcla con el rojo («el violeta es oscuro», decía Castel) como para esbozar el cierre de un conjunto que empezaba por el negro; y como si la ambigüedad de *o* en el plano acústico y su inflexión hacia el violeta en el plano visual tendiesen a reproducir, en forma de quiasmo, la ambigüedad visual de *a* y la ausencia de ambigüedad acústica que se le asocia del zumbido continuo.

Voyelles [«Vocales»]

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes:
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,
Golfes d'ombre; E, candeurs des vapeurs et des tentes
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frisson d'ombelles;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes;
U, cycles, vibrements divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;
O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges;
—O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!

A negra, E blanca, I roja, O azul: vocales,
Algún día diré vuestros nacimientos latentes:
A, negro corsé peludo de moscas brillantes
Que zumban alrededor de crueles hedores,
Golfos de sombra; E, candores de vapores y tiendas,
Lanzas de fieros glaciares, reyes blancos, escalofríos de umbelas;
I, púrpuras, sangre escupida, reír de bellos labios
En la cólera o en las embriagueces penitentes;
U, ciclos, vibraciones divinas de los viridos mares
Paz de los pastos sembrados de animales, paz de las arrugas
Que la alquimia imprime en anchas frentes estudiosas;
O, supremo Clarín de estridencias extrañas,

Silencios cruzados de los Mundos y Ángeles;
—O, la Omega, rayo violeta de Sus Ojos!

II

He contado en otra parte en qué circunstancias conocí a André Bretón, en el barco que nos llevaba a Martinica: larga travesía cuyo aburrimiento y falta de confort engañábamos discutiendo acerca de la obra de arte, por escrito primero y luego en conversaciones.

Para empezar, yo le había entregado una nota a André Bretón. Me contestó y conservé cuidadosamente su carta. El azar quiso que encontrara mi nota mucho más tarde, al clasificar viejos papeles: Breton me la había devuelto, probablemente.

Hela aquí, seguida del texto inédito de André Breton que Mme. Elisa Breton y Mme. Aube Elléouët me han autorizado a publicar, por lo cual les doy mis más expresivas gracias.

Nota sobre las relaciones entre la obra de arte y el documento, escrita y entregada a André Breton a bordo del *Capitaine Paul-Lemerle* en marzo de 1941

En el Manifiesto del surrealismo, A. B. definió la creación artística como la actividad absolutamente espontánea del espíritu; una actividad semejante puede ser concebida como el resultado de una preparación sistemática y de la aplicación metódica de cierto número de recetas; no obstante, la obra de arte se define —y se define exclusivamente— por su carácter de libertad total. Al parecer, sobre este punto, A. B. ha modificado sensiblemente su actitud (en la *Situación surrealista del objeto*). No obstante, la relación existente, según él, entre la obra de arte y el documento no está perfectamente clara. Si bien es evidente que toda obra de arte es un documento, ¿puede admitirse, como lo implicaría una interpretación radical de su tesis, que todo documento sea una obra de

arte? Partiendo de la posición del Manifiesto, tres interpretaciones son en realidad posibles.

1) El valor estético de la obra depende exclusivamente de su mayor o menor espontaneidad; definiéndose la obra de arte más válida (como tal) por la libertad absoluta de su producción. Toda persona, convenientemente preparada, es capaz de alcanzar esa completa libertad de expresión y, por consiguiente, la producción poética se halla abierta a todos los hombres. El valor documental de la obra se confunde con su valor estético; el mejor documento (juzgado como tal en función del grado de espontaneidad creadora) es también el mejor poema; por derecho si no de hecho, el mejor poema puede ser no sólo comprendido sino producido por cualquiera. Puede concebirse una humanidad en la que todos sus miembros, tras ejercitarse mediante una suerte de método catártico, serían poetas.

Una interpretación como ésta aboliría el conjunto de privilegios electivos comprendidos hasta el presente con el nombre de talento; y si bien no niega el papel del esfuerzo y del trabajo en la creación artística, al menos los desplaza a un estadio anterior al de la creación propiamente dicha: el de la difícil búsqueda y la aplicación de métodos para suscitar un pensamiento libre.

2) Una vez mantenida la interpretación anterior, comprobamos no obstante, *a posteriori*, que los documentos obtenidos de un gran número de individuos, si bien desde el punto de vista documental podemos considerarlos como equivalentes (es decir, el resultado de actividades mentales igualmente auténticas y espontáneas), no lo son, sin embargo, desde el punto de vista artístico, ya que algunos de ellos procuran un goce y los otros no. Como continuamos definiendo la obra de arte como documento (producto bruto de la actividad del espíritu), admitiremos la distinción sin tratar de explicarla (y sin tener para ello la posibilidad dialéctica). Comprobaremos la existencia de individuos poetas y de otros que no lo son, a pesar de la completa identidad de condi-

ciones para sus producciones respectivas. Toda obra de arte sigue siendo un documento, pero habrá que distinguir, entre esos documentos, los que son al mismo tiempo obras de arte y los que sólo son documentos. Mas como unos y otros siguen definidos como productos brutos, esa distinción que se impone *a posteriori* será considerada en sí misma como un dato primitivo, que escapa por su naturaleza a toda interpretación. La especificidad de la obra de arte será reconocida sin que sea posible explicarla. Constituirá un «misterio».

3) Finalmente, una tercera interpretación que, al mismo tiempo que mantiene el principio fundamental del carácter irreductiblemente irracional y espontáneo de la creación artística, distingue entre el documento —producto bruto de la actividad mental— y la obra de arte, que consiste siempre en una elaboración secundaria. Es evidente, sin embargo, que esa elaboración no puede ser obra del pensamiento racional y crítico; semejante eventualidad debe ser radicalmente excluida. Pero supondremos que el pensamiento espontáneo e irracional puede, en ciertas condiciones, y en algunos individuos, tomar conciencia de sí mismo y hacerse verdaderamente reflexivo, dando por descontado que esa reflexión se ejerce según unas normas que le son propias, y tan impermeables al análisis racional como la materia a la cual se aplican. Esta «toma de conciencia irracional» arrastra consigo cierta elaboración del dato bruto, se expresa mediante la selección, la elección, la exclusión, el ordenamiento en función de estructuras imperativas. Aunque toda obra de arte siga siendo un documento, supera el plano documental no sólo por la calidad de la expresión bruta, sino por el valor de la elaboración secundaria que, por lo demás, sólo es llamada «secundaria» con relación a los automatismos de base pero que, con relación al pensamiento crítico y racional, presenta el mismo carácter de irreductibilidad y de primitivismo que esos mismos automatismos.

La primera interpretación no está de acuerdo con los hechos; la segunda sustrae el problema de la creación artística al análisis teórico. La tercera, en cambio, parece ser la única que evita ciertas confusiones, a las cuales el surrealismo no siempre parece haber escapado, entre lo que es estéticamente válido, lo que no lo es y aquello que lo es pero menos. Todo documento no es necesariamente una obra de arte, y todo lo que constituye una ruptura puede ser igualmente válido para el psicólogo o para el militante pero no para el poeta, ni siquiera cuando el poeta es también militante. La obra de un retrasado mental posee un interés documental tan grande como la de Lautréamont, puede tener una eficacia polémica superior, pero una de ellas es una obra de arte y la otra no, y hay que encontrar un medio dialéctico para explicar esta diferencia, como también la posibilidad de que Picasso sea mejor pintor que Braque, que Apollinaire sea un gran poeta y no Roussel, y Salvador Dalí un gran pintor aunque sea, al mismo tiempo, un escritor detestable, y emito estos juicios únicamente a modo de ejemplos[5], pero juicios como éstos, aunque quizá diferentes o contrarios, no por ello dejan de constituir el término absolutamente necesario de la dialéctica del poeta y del teórico.

Como las condiciones fundamentales de la producción del documento y de la obra de arte han sido reconocidas como idénticas, esas distinciones esenciales no pueden adquirirse si no es desplazando el análisis de la producción al producto, y del autor a la obra.

Al releer hoy esta nota manuscrita, la torpeza del pensamiento me molesta, la pesadez de la expresión también. Débil excusa: está claro que yo lo escribí de un tirón (tan sólo taché dos palabras). Hubiera preferido olvidarlo. Pero esto hubiera significado hacerle un flaco servicio al importante texto que Bretón me entregó como respuesta. Sin el mío, no se entendería su objetivo.

En el manuscrito de Bretón, unas cuidadosas tachaduras hacen indescifrables una decena de palabras o sintagmas, sustituidos por

una nueva redacción entre líneas donde figuran asimismo algunas cosas añadidas. Las correcciones aportadas a las últimas líneas, con muchas tachaduras, no nos permiten juzgar si Bretón, con menos prisa por terminar, hubiera optado por una construcción gramatical o si la rechazó deliberadamente.

Respuesta de André Breton

La contradicción fundamental que usted subraya no se me escapa: permanece a pesar de mis esfuerzos y de algunos otros por *reducirla* (pero no me inquieta, no podría confundirme porque sé que en ella reside el secreto del impulso hacia delante que ha permitido perdurar al surrealismo). Sí, naturalmente, mis posiciones han variado sensiblemente desde el 1.er Manifiesto. En el interior de tales textos-programas, que no soportan la expresión de reserva alguna, de ninguna duda, cuyo carácter esencialmente agresivo excluye toda clase de matices, se da por sabido que mi pensamiento tiende a adquirir un giro extremadamente brutal, incluso simplista, que yo no le conozco interiormente.

Esa contradicción que a usted le choca es, creo, la misma que Caillois —ya se lo dije a usted— señaló tan severamente. He intentado aportar una explicación en un texto titulado «La belleza será convulsiva» (*Minotaure* n.º 5) y que repetí al principio de *L'Amour fou*. Cedo en efecto alternativamente —¿y después de todo, por qué no? No soy el único—, ante dos incitaciones muy distintas: la primera me lleva a buscar en la obra de arte un gozo (es la única palabra exacta, usted la emplea, ya que el análisis de ese sentimiento en mí no remite más que a elementos paraeróticos); la segunda, que se manifiesta independientemente o no de la primera, me lleva a interpretarla en función de la necesidad general de conocimiento. Estas dos tentaciones, que distingo sobre el papel, no siempre pueden desenredarse (tienden asimismo a confundirse en varios párrafos de *Una temporada en el infierno*).

No hace falta decir que, aunque toda obra de arte puede considerarse desde el ángulo del documento, lo recíproco no podría afirmarse.

Al examinar sucesivamente sus tres interpretaciones, no siento ninguna molestia al decirle que no estoy de acuerdo con la última. Unas palabras, sin embargo, a propósito de las anteriores:

1.—No estoy seguro de que el valor estético de la obra dependa de su mayor o menor espontaneidad. Yo tenía mucho más presente su autenticidad que su belleza y la definición de 1924 da de ello testimonio: «Dictado del pensamiento... fuera de toda preocupación estética o moral». No se le puede escapar a usted que la omisión de este último miembro de la frase sería privar al autor de textos automáticos de una parte de su libertad: habría que empezar por resguardarlo de cualquier juicio de esa naturaleza si se quisiera evitar que sufriese su coacción *a priori* y se comportase en consecuencia. Esto, desgraciadamente, no se ha evitado plenamente (mínimo de arreglo del texto automático en forma de poema: yo lo deploré en mi carta a Rolland de Reneville publicada en *Point dujour* pero es fácil tener en cuenta esa preocupación y abstraer de la misma la obra considerada).

2.—No estoy tan seguro como usted de la grandísima diferencia cualitativa que existe entre los diversos textos espontáneos que pueden obtenerse. Siempre me pareció que el *principal* elemento de mediocridad susceptible de intervenir se debía a la imposibilidad en que se encuentran muchas personas de situarse en las condiciones requeridas para la experiencia. Se contentan con registrar un discurso deshilvanado, cuyos saltos de un tema a otro, cuyas ideas descabelladas los ilusionan pero, por señales claramente detectables, puede comprobarse que no se han «lanzado al agua», lo que basta para dejar fuera su presunto testimonio. Si yo digo que no estoy tan seguro como usted, es sobre todo porque ignoro cómo el *uno mismo* (común a todos los hombres) se encuentra repartido (igualmente o, si lo es desigualmente, ¿en qué

medida?) entre los hombres. Sólo una investigación de carácter sistemático y que deje provisionalmente de lado a los artistas podría informarnos al respecto. La jerarquización de las obras surrealistas no me interesa apenas (al revés que a Aragón, quien antaño afirmaba: «Si escribe usted tristes imbecilidades de manera puramente surrealista, seguirán siendo tristes imbecilidades»); lo mismo —como yo lo di a entender— que la jerarquización de las obras románticas o simbolistas. Mi clasificación de estas últimas obras se distinguiría profundamente de aquella al uso, y sobre todo, objeto esas clasificaciones porque nos hacen perder de vista la significación profunda, histórica, de esos movimientos.

3.—¿Exige siempre la obra de arte esa elaboración secundaria? Sí, sin duda, pero sólo en el sentido amplio en que usted la entiende: «Toma de conciencia irracional», y además, ¿en qué escalón de la conciencia se opera esta elaboración? Nos encontraríamos, en todo caso, sólo en lo preconsciente. Las producciones de Hélène Smith en estado de trance ¿no pueden ser consideradas como obras de arte? Y si llegáramos a demostrar que algunos poemas de Rimbaud son puros y simples sueños despiertos, ¿le gustarían a usted menos por eso? ¿Los relegaría al cajón de los «documentos»? La distinción continúa pareciéndome arbitraria. Se hace a mis ojos especiosa cuando usted opone Apollinaire poeta a Roussel no poeta, o Dalí pintor a Dalí escritor. ¿Está seguro de que el primero de estos juicios no es demasiado conservador, no tiene excesivamente en cuenta la «antigualla poética»? Yo no tengo a Dalí por un gran «pintor» y eso por la excelente razón de que su técnica es manifiestamente regresiva. En él lo que me interesa de verdad es el hombre y su interpretación poética del mundo. De ahí que no pueda asociarme a su conclusión (pero esto ya lo sabía usted). Hay otras razones más imperiosas que militan en favor de su no aceptación por mi parte. Estas razones, insisto, son de orden práctico (adhesión al mater. histór.). El aligeramiento de la responsabilidad psicológica es necesario para la ob-

tención de la actitud inicial de la que todo depende, sea, pero la responsabilidad psicológica y moral va más allá: identificación progresiva del yo consciente con el conjunto de sus concreciones (está muy mal dicho) mantenido para el escenario en el que está llamado a producirse y a reproducirse, tendencia a la síntesis del principio del placer y del principio de realidad (perdón por quedarme aún al borde de mi pensamiento sobre este tema); compromiso a toda costa del comportamiento extraartístico y la obra: antivalerysmo.

III

Al escribir el final de *El hombre desnudo*, tenía presente en mi espíritu la página grandiosa que termina el *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas*. Gobineau evoca en él la desaparición ineluctable de nuestra especie: desenlace que no puede parecernos dudoso puesto que «la ciencia, al mostrarnos que hemos empezado, parece asegurarnos que tendremos que terminar»; y que llegarán «esas edades invadidas por la muerte en que el globo, ya mudo, continuará —aunque sin nosotros— describiendo en el espacio sus orbes impasibles».

El tono del fragmento, el epíteto «impasible» se me habían quedado grabados en la memoria. En ellos me inspiré. Pero al mismo tiempo, otro epíteto que no se encuentra en Gobineau se me imponía con una fuerza singular: «abrogado», para calificar un testimonio.

Yo me daba cuenta de que era inapropiado. La abrogación es un acto del poder público. Se abroga una ley, un reglamento; no se abroga un testimonio: se anula, se discute, se comprueba, se invalida... No obstante, era «abrogado» lo que yo tenía que escribir, irresistiblemente.

La razón de esta rareza se me apareció únicamente después de varios años, cuando releí, no sé en qué ocasión, la página de Gobineau. Imitándolo —muy de lejos, es cierto: la imitación podía pasar desapercibida—, yo había retenido «impasible» que califica a «orbe», pero había rechazado este último vocablo, por temor a introducir en mi texto una nota rebuscada y un poco anacrónica.

Pero «orbe» no se dejó rechazar del todo. Mediante una transformación que recuerda en miniatura a las que observamos en los mitos, su personalidad fónica resurgió bajo mi pluma tras haber sido simplemente invertida: «abrogado» contiene *b, r*, o, en lugar de *o, r, b*. En cuanto la descubrí, la razón del error de lenguaje al que no había podido sustraerme me pareció evidente, ya que explica uno de los mecanismos de la creación literaria. Una impropiedad deja de serlo cuando tiene su propia lógica, diferente de la del discurso en el que se ha introducido. La percibimos más bien como un empleo original de la lengua que da su gracia particular a la expresión. Al desviarla de su sentido propio, la palabra adquiere una significación inhabitual que el autor no había deseado. Este la advierte sin siquiera percatarse de que esa innovación semántica procede de causas en las que no tuvo parte el pensamiento reflexivo.

MIRADAS A LOS OBJETOS

I

En la historia de las artes plásticas, ¿el realismo precedió a la convención o bien fue a la inversa? El tema estaba de moda a principios de siglo. Según Boas, se planteaba un falso problema: «Puesto que ambas tendencias siguen vigentes entre nosotros, es más verosímil admitir que siempre existieron, y que ni una ni otra de las dos tesis refleja el desarrollo histórico del arte decorativo». Ciertamente. Mas no por ello dejamos de sentir cierta perplejidad al ver que Boas, en su célebre estudio sobre los estuches para agujas de los esquimales de Alaska, muestra página tras página cómo algunos escultores actuales se han deleitado cambiando, en un sentido realista, una forma convencional, ya acreditada desde el estrecho de Bering hasta Groenlandia en tiempos prehistóricos, eludiendo el problema «totalmente oscuro» del origen de esa forma convencional a la que no podemos encontrar ninguna justificación técnica ni utilitaria, pero que evoca —como lo hacen frecuentemente las artes del noroeste de América— una figura animal estilizada hasta el punto de que resulta irreconocible.

Detrás del falso problema denunciado por Boas, hay otro escondido. El arte de los pueblos sin escritura no remite sólo a la naturaleza o a la convención, o bien a ambas. Remite asimismo a lo sobrenatural. Nosotros, que ya no vemos lo sobrenatural de frente, lo sustituimos por símbolos convencionales o por personajes humanos ennoblecidos. Ya sea en Melanesia, en la costa noroeste

de América o en cualquier otro lugar, las representaciones convencionales desempeñan un papel, pero no ocupan el lugar de la experiencia. Proporcionan una especie de gramática cuyas reglas se aplican consciente o inconscientemente para expresar una realidad vivida.

La lengua de los wintu, indios de California, distingue entre las verdades de experiencia y las creencias. Ahora bien, cuando uno se expresa respecto a lo sobrenatural, siempre lo hace con la categoría gramatical de experiencia. La lengua transfiere los fenómenos y acontecimientos del ámbito de la causalidad natural al número de los conocidos impersonalmente y de manera indirecta.

Un mito de los oglala —indios de las praderas— tiene por heroína a una muchacha joven tanto más perfecta cuanto que venía del Más Allá. Sabía curtir las pieles para hacerlas blancas y flexibles; con ellas confeccionaba buenos ropajes a los que añadía adornos soberbios. Cada uno de estos adornos tenía un significado: un decorado de montañas a los lados de los mocasines para que el portador pudiera ir de cumbre en cumbre sin bajar nunca a los valles; en la parte de encima, unas libélulas para que el portador escapase de todos los peligros; en sus medias calzas, huellas de lobo para que no se cansara jamás; en la túnica, el círculo de los *tipis* o tiendas para que encontrara siempre refugio allá donde fuese.

Cuando se conoce el arte de los pueblos sioux, se sabe lo lejos que están esos motivos —que suelen ser esquemas geométricos— de la naturaleza (hasta el punto de que los informadores los interpretaban cada uno a su manera). Sin embargo, se supone que representaban realidades superiores a las de la experiencia común.

En cierto sentido, podría decirse que el problema discutido por Boas se plantea también respecto a la música. La música popular es a la música llamada erudita o clásica lo que el arte decorativo es al arte representativo. En el primer caso, tienen la misma solidari-

dad con un soporte: la música como apoyo de la danza es como la decoración del objeto; la misma manera de proceder por composición o repetición de elementos simples: estrofas, estribillos por una parte y motivos recurrentes por la otra; la misma pobreza de un contenido donde prevalecen formas estilísticas huecas; el mismo carácter de gratuidad.

La música popular es anterior a la música clásica. Sentiríamos, por tanto, la tentación, basándonos en la analogía, de considerar que el arte decorativo apareció también en primer lugar. El paralelismo no se sostiene, sin embargo, ante el hecho de que, a diferencia de las artes plásticas, la música, para desarrollarse, necesitó un sistema de notación, es decir una escritura que desempeñara el papel de intermediario entre la concepción y la ejecución. Era preciso que, rompiendo con la tradición oral, la música se hiciera escrita para convertirse en representativa (no de otra cosa sino de sí misma: a Kant no le gustaba la música; la ponía en el último lugar de las bellas artes y la acusaba, entre otras muchas cosas, de molestar a los vecinos. Sin embargo, las obras musicales también responden a su definición del arte como una finalidad sin fin).

Sin escritura, la expresión oral produjo grandes obras, confiadas primero únicamente a la memoria: poemas homéricos, canciones de gesta, mitos. ¿Por qué necesita la música una escritura, e incluso una escritura que le sea propia? Sin duda porque la literatura oral es adecuada para ese instrumento de uso común que es el lenguaje, mientras que la música requiere un lenguaje especial adecuado para ella, sin poder, no obstante, lograrlo plenamente en razón de la continuidad del discurso musical y de la discontinuidad inherente a todo sistema de notación.

Podemos hablar de arte «primitivo» en dos sentidos. Sea que la insuficiencia de conocimientos y medios técnicos impida al artista cumplir el objetivo que se propone —copiar su modelo—, y no le permita más que significarlo; tal sería, entre otros, el caso del arte que llamamos *naïf*. Sea que el modelo presente en el espíritu

del artista, al ser sobrenatural, escapa por esencia a los medios sensibles de representación: por exceso del objeto y ya no por defecto del sujeto, el artista no podrá tampoco, en este caso, hacer otra cosa que significar. En sus modalidades diversas, el arte de los pueblos que carecen de escritura ilustra este último caso.

Ahora bien, la música llamada clásica acumula los dos aspectos. En los tiempos modernos en nuestros países, en diversas épocas en otras culturas letradas, se emancipa y conquista una autonomía con respecto a la música popular, solidaria de otras formas de actividad y que contribuye a la estructura sin constituirla. Pero al hacer esto, la música clásica manifiesta aún más su sujeción a unas coacciones parecidas a las que se ejercen sea en el arte «primitivo», sea en el arte «de los primitivos». La insuficiencia de medios, habida cuenta del objetivo que se persigue, es el resultado de la desnivelación entre un sistema de escritura de signos discontinuos, heredados de tiempos pasados y que ninguna de las reformas propuestas desde hace varios siglos ha podido modificar: la partitura significa a la música, pero no la representa. Y los instrumentos que ejercen una obligada mediación para llevar a cabo el propósito del compositor son otras tantas máquinas, también ellas heredadas de antiguos tiempos y que se han ido complicando en el transcurso de los siglos, sin superar plenamente todos los problemas concretos de factura, acústica, resistencia de los materiales, temperatura y humedad, con las cuajes el ejecutante, por muy hábil que sea, jamás podrá hacer otra cosa —la ambigüedad del término es reveladora— que no sea *componer*.

Todo esto constituye un primer aspecto. Hay otro inherente, no ya a un estado histórico de la música sino a ese arte en general. A diferencia del lenguaje articulado, la música no posee un vocabulario que connote los datos de la experiencia sensible. De ello resulta que el universo al que se refiere escapa a la figuración y, por esta razón, su realidad —aunque en el sentido literal esta vez— es sobrenatural: hecho de sonidos y acordes que no existen en la na-

turaleza y que los clásicos consideraban en relación estrecha con los dioses.

Por muy paradójico que parezca, esas características de la música y el retraso de la misma con respecto a las otras artes para conquistar su autonomía explican que, aun entre nosotros, siga siendo un arte «primitivo». Casi todos los surrealistas fueron sordos a la música. ¿*No* sería porque en este arte, primitivo al igual que los que ellos amaban pero, en lo que a él concierne, en su totalidad, no encontraban nada a que poder oponerse, como tan fácil les era hacerlo en pintura o en poesía? La falta de adversario los dejaba desamparados.

A menudo ocurre, en la Historia del Arte, que en ciertos períodos o en ciertos ámbitos la calidad estética disminuye cuando crecen los conocimientos y la habilidad técnica. Desde el antiguo Egipto hasta los tiempos modernos podríamos multiplicar los ejemplos. O bien el arte y la perfección del oficio van a la par, como en Ingres. Pero es que Ingres (vuelvo siempre a este caso ejemplar) renunció conscientemente (Delacroix le reprochaba la ausencia de ingenuidad) a lo que en su época se consideraban progresos técnicos: claroscuro, modelado (o bien, volviendo al procedimiento calificado entonces de «gótico», del «modelado en lo claro»). Él mismo se alaba de recurrir a «las escuelas de los siglos XIV y XV [...] con más fruto que el que ellos [sus detractores] saben ver». De ahí el reproche de arcaísmo que le hicieron, al igual que a Poussin.

Entre los problemas que preocuparon mucho a Boas en sus reflexiones de pionero acerca del arte de los pueblos sin escritura, citaremos el ejemplo siguiente: unas medias calzas procedentes de los indios thompson, de la Columbia Británica, llevan flecos de cuero recortado, algunos tal cual y otros ornados con cuentas de hueso o de vidrio, dispuestas de dos maneras diferentes que alternan entre sí y también con los flecos sin adornos. Ahora bien, observa Boas, cuando alguien se pone las medias calzas, ya sea en

movimiento o en reposo, los flecos se enredan. La mujer que las confeccionó no buscó un efecto visible. Los cálculos que hizo, el cuidado que puso en respetarlos en su obra sólo se deben a un placer de ejecución. El ritmo decorativo, del que proviene la belleza del traje, es de la misma naturaleza que el ritmo de los pasos en la danza, de los gestos repetitivos en el desarrollo de una actividad técnica; y, hablando en general, de la misma naturaleza que el ritmo regular de las costumbres motrices (por ejemplo, el balanceo de los brazos cuando caminamos).

Regularidad, simetría y ritmo se encontrarán, por tanto, para Boas (como ya para Diderot) en la base de toda actividad estética. Pero el formalismo de Boas excluye que esa imitación directa o indirecta de obligaciones físicas o corporales provenga de unas emociones, o vehicule un mensaje. La carga emotiva, cuando existe, se sobreañade. Boas tiene razón, ciertamente, al proscribir la verborrea sentimental o filosófica a la que se abandona con demasiada frecuencia la crítica de arte. Pero es paradójico que su formalismo busque, en los movimientos y gestos, un fundamento naturalista y empírico. Entre esos dos extremos —como se decía de los altos y bajos en la armonía de Grétry— «podría pasar una carroza».

Basta con que examinemos los minuciosos análisis que hizo Boas de la repartición de motivos y colores en los textiles peruanos y otros tipos de vestimenta o adornos, para que aparezca la naturaleza real del ritmo decorativo. Se trata siempre y en todas partes de una combinación a la que va unida una satisfacción de orden intelectual.

Benveniste demostró que en griego *rhytmos* tiene el sentido primitivo de: «Arreglo característico de las partes de un todo». De espacial, la connotación se convierte en temporal en Platón, quien extiende la noción de ritmo a los movimientos del cuerpo en la gimnasia y la danza. Boas, como sus contemporáneos, toma la etimología a contrapié, derivando el ritmo, entendido en el sentido espacial, de fenómenos fisiológicos motores que se desarro-

llan en el tiempo. Hay que dar la razón a los presocráticos: en el ritmo decorativo, es la idea del «todo» la que domina, ya que la recurrencia sólo es perceptible si la célula rítmica incluye un número limitado de elementos. En una colección completa de elementos procurados al azar, o que el *bricoleur* encuentra en su tesoro, ¿cómo puede establecerse un orden? La noción de ritmo encubre la serie de permutaciones permitidas para que el conjunto forme un sistema. Esto es verdad tanto de las materias como de las formas, de los colores como de los períodos, de los acentos o de los timbres, de las orientaciones en el espacio y de las orientaciones en el tiempo.

Temporal o espacial, la periodicidad tiene un papel, ya que la repetición es esencial para la expresión simbólica que coincide intuitivamente con su objeto sin confundirse jamás con él. Con relación a la cosa simbolizada, el símbolo constituye un conjunto cuyos elementos son distintos de los presentes en la cosa, pero entre los cuales existen las mismas relaciones. Por eso el símbolo, para establecerse de manera perdurable como tal, tiene además necesidad de una conexión física con la cosa: es preciso que, en las mismas circunstancias, se repita con regularidad.

Al permutar los períodos, en número de cinco, de cinco notas sucesivas, Wagner creaba los motivos del Sueño de Brunilda, del Pájaro, de las Hijas del Rin. Eran posibles otras permutaciones; quizás las descubramos en otra parte. Ocurra esto o no, deberemos buscar por qué, en el espíritu del compositor, las permutaciones que él ha retenido forman un sistema y otras no. Lo mismo en cuanto a la distribución de cuentas en un collar o unos flecos, de motivos y colores en un tejido. Eran posibles varios arreglos que hubieran satisfecho las exigencias de regularidad y simetría, de ritmo. El problema no consiste, por tanto, en saber si existe regularidad, simetría y ritmo, sino en por qué el artista escogió aquél o ésta antes que éste o aquélla. La presencia de un ritmo decorativo plantea un problema-cuya solución hay que buscar más allá.

Incluso entre las artes llamadas «primitivas», algunas van más o menos lejos en busca de una estructura. Las de África suelen limitarse a estilizar. Existe transposición estructural, pero sigue siendo de orden plástico. Es, si puede decirse así, la estructura más próxima al objeto empírico, la inmediatamente subyacente a lo real. Por eso era normal que el arte negro fuese el más accesible de todos al arte occidental en busca de renovación; pero sigue siendo también el más limitado.

Las teorías del arte van también más o menos lejos. De ello resultan consecuencias aún más enojosas cuando tal arte o tal obra se inspiran conscientemente en una teoría. Para que un estilo susceptible de durar aparezca, es preciso que la inteligencia del artista no se apresure a franquear la separación entre el mundo y la manera de representarlo. Darius Milhaud escribió, al parecer, hacia 1920, unas fugas donde aplicaba voluntariamente una ley natural. Al pintar *Desnudo bajando una escalera*, Marcel Duchamp era plenamente consciente de que se refería a la cronofotografía. Obras como éstas de pronto se vacían de su sustancia, delatan que no tienen nada más que decir en el acto mismo de expresarse.

En cambio, cuando el arte heráldico imaginó las coronas, no podía saber que esos objetos reproducían por su forma estados muy fugitivos de la materia. Una corona condal ofrece la imagen exacta de la salpicadura que proyecta una gota de leche cayendo dentro de ese líquido pero, para que lo supiéramos, era preciso que se hubiera inventado la cronofotografía. Asimismo, los que concibieron las coronas reales o imperiales llamadas «cerradas» ignoraban, con su cuenta y razón, que la explosión de una bomba atómica proporcionaría, durante una fracción de segundo, un prototipo que la naturaleza mantenía en secreto.

Sin que los artistas que las imaginaron pudiesen tener de ello ni la más mínima idea, las coronas son el resultado de una percepción intuitiva, con todas las apariencias de la adivinación, de estados inestables de la materia. Más sorprendente aún, su jerarquía

reproduce la de los grados de inestabilidad intrínseca —del líquido al gas— de la materia según las enseñanzas de los físicos. El espíritu humano era capaz de concebir esas formas y sus relaciones mucho antes de que su existencia real le fuese revelada.

II

No sentimos gran estima por la cestería. No reina en nuestros museos al lado de la pintura y la escultura, ni siquiera al lado del mobiliario o las artes aplicadas. Ya en el siglo XVIII, la *Enciclopedia* emitía un juicio clarividente sobre este olvido: «Este arte es muy antiguo y muy útil: los padres del desierto y los piadosos ermitaños lo ejercían en sus retiros y gracias a él obtenían la mayor parte de su subsistencia. Antaño proporcionaba obras muy finas para servir en la mesa de los grandes, donde ahora no se ve casi nunca, pues los recipientes de cristal han ocupado su lugar». ¿Quién conoce todavía hoy las palabras «escusabaraja», «portaviandas», «argadillo», «cofín», todas ellas referentes al arte de la cestería?

«La cestería», dirá un siglo más tarde otra enciclopedia, «emplea unas materias primas que nos proporciona la naturaleza en abundancia y casi completamente preparadas, que sólo exigen, para su manejo, una cierta habilidad manual y pocas o ninguna herramienta». También es perecedera. Otras tantas razones que explican el disfavor sufrido.

En los pueblos sin escritura, este arte ocupa, por el contrario, un lugar importante, a menudo el primero: la cestería se presta a innumerables usos, y alcanza una perfección que nosotros ya no sabríamos igualar. En manos de especialistas, la cestería constituía un arte noble que —por ejemplo para los indios de las praderas— era privilegio de círculos de iniciados.

Sin embargo, las creencias y los ritos de esos pueblos reconocían al arte de la cestería cierta ambigüedad. Los más admirables

cesteros que conoció América del Norte vivían al oeste de las Montañas Rocosas, en California, Oregón, Columbia Británica y Alaska. Según uno de sus mitos, una cesta bien hecha debía satisfacer dos exigencias: ser perfectamente estanca (en aquella región donde no se hacía, o poco, alfarería, las cestas en forma de espiral, de factura muy apretada, servían de recipientes para el agua y otros líquidos; en ellas metían piedras calentadas al fuego para cocer los alimentos), y llevar en el trenzado un motivo decorativo como aquel revelado a la primera cestera, al ver jugar los rayos del sol en un riachuelo.

Así el mito pone dos aspectos sobre el mismo plano: uno funcional y otro que llamaremos decorativo. ¿Pero es adecuada esta última palabra? Los mitos de los pomo de California nos incitan a dudarlo.

Los espíritus de las cestas, dicen, viven en la decoración trenzada: es su pueblo. Por eso dicha decoración debe incluir una «puerta»: defecto intencionado, a menudo apenas visible, que rompe la continuidad del motivo y que permite al espíritu de la cesta, cuando ésta muere, escaparse para subir al cielo. Una mujer que olvidó hacer una «puerta» a su cesta, fue condenada a muerte por el espíritu prisionero. El Demiurgo compadecido consintió en que la cestera y el espíritu de la cesta subieran juntos al cielo.

El que sus espíritus habiten los objetos manufacturados no es extraño. El que haya que dejarles una puerta de salida muestra que se hallan particularmente expuestos. La cesta representa un estado de equilibrio inestable entre la naturaleza y la cultura: próxima a la naturaleza por las materias abundantes que ésta suministra, ya preparadas o casi, por el poco trabajo necesario (hablaré más adelante de este aspecto), y por un tiempo de servicio limitado que dará con el objeto en la basura; objeto, empero, temporalmente integrado en la cultura debido a su elaboración y al empleo al que se halla destinado.

En el bosque o en la selva, a menudo vi a un indio que, para transportar su recolección de plantas silvestres o algo que había cazado, cortaba una palma, doblaba los folíolos y los trenzaba allí mismo. Confeccionaba así, con materia verde, una cesta que tiraría nada más llegar al campamento, ya que ese envoltorio improvisado no es de mucha duración. Sin duda, se trata aquí de un caso extremo comparándolo con esas obras maestras que se hacen en América: las cestas trabajadas formando una espiral, cosidas en vez de trenzadas, cuya fabricación lleva muchos días a una obrera experimentada, y que a menudo duran más que la generación que las vio fabricar. En cambio, en esos mismos pueblos, las cestas flexibles que se empleaban para guardar los enseres domésticos duraban muy poco.

Las numerosas poblaciones pequeñas instaladas en la región no confeccionaban el mismo tipo de cestas, y su empleo variaba de una a otra. A pesar de esta diversidad, parece ser que desde Oregón hasta la Columbia Británica los cestos se dividían en dos categorías: cestos duros y cestos blandos, oposición que la lengua de los thompson (de la familia salish) representa de manera muy bonita mediante un simbolismo fonético: *kwetskwetsä'ist* para la cestería rígida, *lepalepä'ist* para la flexible.

Oposición en la que también insiste la mitología. Los indios de lengua sahaptian hablan de las Cestas-Blandas, pueblo de ogresas ladronas y devoradoras de niños. Entre los vecinos chinook, existe algo análogo en la persona de la Ogresa del Cuévano que lleva en haut-chinook el mismo nombre mediante el cual el sahaptian designa a las Cestas-Blandas. Los salish de Puget Sound —que conocen a un peligroso pueblo de cestas— llaman a ese mismo personaje Dama Caracol porque después de su muerte su cesta se transforma en el caparazón de ese gasterópodo. Aplastar un caparazón de caracol vuelve caníbal. Los indios describen con exactitud la manera en que estaba trenzada la cesta de la ogresa, pareci-

da a las que utilizan los clams para pescar, cesta lo bastante rígida para prestarse a este rudo servicio.

Hay mitos que cuentan cómo el Demiurgo, el «Deceptor» o bien un héroe cultural, hizo perecer a una de esas ogresas en un incendio o de cualquier otra manera. Varias clases de cestas hostiles, aunque en menor grado, forman el séquito de esos caníbales. Según los pomo (quienes, recordaremos, dejan una puerta de salida para los espíritus de los cestos entre los adornos de la cestería), el «Deceptor» encontró un pueblo de cestos: «Cestos de todas clases, y eran humanos». Como se negaban a prestarle servicio y corrían por aquí y por allá cuando él quería cogerlos, el «Deceptor» furioso los hizo pedazos. Los chehalis, salish de la costa, cuentan que en tiempos remotos el héroe cultural se quejó de los hombres-cesto: caminaban solos, pero se dejaban caer desde lo alto de la montaña hasta el río donde los peces secos que llevaban dentro resucitaban y huían. El héroe decretó que en lo sucesivo los cestos no podrían moverse y que los humanos tendrían que molestarse en llevarlos con su carga.

En todo el noroeste de América, el tema de las cestas caníbales va estrechamente asociado al de la ogresa a quien matan con el pretexto de embellecerla (el niño al que ella ha capturado la persuade para que se haga un tratamiento —en realidad, mortal— para volverse tan blanca como él, o muy lindamente rayada, o para ser capaz de emitir sonidos tan agradables como los suyos). El motivo es típico de las culturas llamadas «bajas» de América del Sur, en particular entre los ge. Esta recurrencia nos incita a preguntarnos si existe también en América del Sur algún paralelismo de la mitología de las cestas.

En América del Norte, entre los sahaptian, la Dama Cesta-Blanda no sólo es una ogresa: seduce a los hombres y les corta el pene con su vagina dentada. En América del Sur, el gran Génesis guaraní recogido por León Cadogan relata, entre otros sucesos, que el Demiurgo transformó un cuévano en mujer, a la que adop-

tó. Se la dio en matrimonio al ogro Charia. Este se la llevó a su pueblo pero en el camino se acostó con ella, lo que le dejó el pene destrozado. Charia pegó a la mujer y ella volvió a transformarse inmediatamente en cuévano. Aunque el texto no lo diga expresamente, se puede inferir que, al igual que la Dama-Cesta norteamericana, su vagina era dentada. Una versión guayaquí del Génesis guaraní que Clastres —que fue quien la recogió— tiene por dudosa, cuenta cómo el Sol, salvado por el ogro de una trampa en que se hallaba atrapado, trenzó un cuévano y lo transformó en una mujer que regaló al ogro, no sin antes recomendarle que no la llevase a menudo al baño. El ogro no hizo caso de su consejo, la mujer desapareció dentro del agua y emergió más lejos, convertida en cuévano.

De este relato, Clastres infiere que los guayaquíes ven en el cuévano una metonimia de la mujer. Es un poco limitado ya que, en un mito de los tupís amazónicos, primos cercanos de los guaraníes, asistimos a la transformación de una cesta en jaguar (cuyo pelaje manchado, que evoca las mallas de una cesta, tampoco nos parece una explicación suficiente) y el jaguar es una criatura homicida, igual que una mujer con la vagina dentada.

La sospechosa versión guayaquí tiene, por lo demás, una contrapartida más explícita entre los pomo de California, a los que yo recurrí en varias ocasiones. El primer cuévano, finamente decorado, fue arrojado a un lago por Rana antes de que estuviera terminado. El cuévano se convirtió entonces en un demonio que envía enfermedades a toda mujer indispuesta que pase por allí y lo vea. Así, de una punta a la otra del Nuevo Mundo, descubrimos varios estadios de una transformación. Una Dama-Cesta, que ensangrienta el sexo de los hombres y les hace enfermar, se convierte en un Señor-Cesto que pone enfermas a las mujeres con el sexo (ya) ensangrentado. Y tanto en Paraguay como en California, no se debe meter en el agua una cesta metamorfoseada de manera incompleta (ya sea en mujer por un hombre, ya sea en obra acabada

por una mujer), mientras que, al menos en California, el que se pueda echar agua dentro de una cesta demuestra que está bien hecha.

Al igual que los de América del Norte, los mitos sudamericanos conocen pueblos de cestas malintencionadas. En Bolivia, los indios tacana cuentan que las cestas, indignadas por la falta de consideración de los humanos, que las arrojaban a los animales o al fuego cuando ya no servían, se libraron de sus cargas y huyeron al bosque. Los hombres ya no sabían dónde poner sus cosas; las provisiones estaban tiradas por el suelo. Conmovidas por aquel desorden, las cestas regresaron al pueblo.

Todos estos mitos tienen, evidentemente, un parentesco con el de los objetos que se rebelan contra sus amos, por lo demás presente entre los tacana, y del que se conocen formas antiguas entre los mayas y en los Andes. No obstante, los objetos rebeldes suelen ser rígidos y duros: piezas de alfarería, ruedas de molino, morteros y pilones de piedra (hay otras versiones que hablan de perros y animales domésticos; a veces, de animales salvajes), que reprochan a los humanos su crueldad. Forman una coalición y los exterminan. En el Popol Vuh, libro sagrado de los mayas, es el fin de la primera creación: una nueva humanidad habrá de nacer. Más inspirados, los últimos hombres que tallaban y pulían herramientas de piedra, que han podido observarse en Nueva Guinea, se compadecían de la suerte de sus hachas cuando, ya usadas o rotas, no servían para talar los árboles del bosque. No las abandonaban, sino que se las llevaban al poblado donde las hachas gozaban de una jubilación merecida. En cambio, resulta curioso que los mitos sobre la cestería hagan hincapié en la blandura y en la escasa duración de las cestas. Para los tacana, el cuerpo del maestro sobrenatural de la cestería es un cesto de hojas verdes, es decir, hecho de tal manera que sólo puede utilizarse una vez.

Casi en todas partes, en el Nuevo Mundo, las cestas son consideradas objetos particularmente sensibles. Provienen de la natura-

leza y, tras haber recibido el estatuto cultural de un trabajo artesanal a veces sumario, se hallan destinadas a volver a ella. Más o menos importante, su fragilidad se agrava debido al hecho de que la cestería estropeada ya no se puede utilizar para otra cosa. Pero tirarlas sigue siendo un gesto cargado de significaciones: aun estando fuera de uso conservan algo de su dignidad cultural; esta dignidad inspira confusamente respeto y los indígenas vacilan en maltratar lo que queda de unos objetos hace no mucho íntimamente unidos a la persona que los utilizaba. De unos cestos flexibles, llevados a la espalda, empleados para la recolección aún recientemente por los kalapuya (grupo lingüístico aislado, al sur del estuario del Columbia), un informador indígena decía: «Es una cosa que las mujeres llevaban constantemente consigo».

Al igual que las cestas ya inservibles, los cadáveres son restos a los que su alma o sus almas (o en el caso de los cestos, su espíritu) rechazan dejar. En América, por lo demás, existe para las cestas un equivalente, o casi, de la inhumación: cuando muere el espíritu de la cesta, dicen los pomo, permanece en tierra durante cuatro días y sólo después sube al cielo.

Hay creencias japonesas completamente opuestas. Los utensilios abandonados se transforman también en espíritus sobrenaturales, pero es conveniente quemar esas cosas viejas o, en cualquier caso, librarse de las mismas. Un viajero que se había refugiado en un templo abandonado asistió durante la noche a la danza de un viejo harnero, un cuadrado de tela (*furoshiki*: sirve para transportar los paquetes), y un viejo tambor: «Eso es lo que pasa cuando nos olvidamos de tirar las cosas viejas». Entre el ayer y el hoy, entre el hoy y el mañana, hay que trazar una frontera como hizo esa dama japonesa de la que me hablaron (aunque el caso, probablemente, no es excepcional), quien lavaba su ropa todos los días por temor —en el caso de morir súbitamente— a dejar tras ella alguna ropa sucia.

Siempre nos vemos ante el siguiente dilema: romper con el pasado, aun reciente, o conservar —¿pero hasta cuándo?— nuestros viejos trajes, las cosas viejas que ocuparon un lugar en nuestra existencia y que son para nosotros como amigos difuntos. Dice Baudelaire:

O mes bottes! rentrez au fond de cette armoire
Qui va vous servir de cercueil.
(¡Oh, mis botas! Entrad dentro de ese armario
Que va a serviros de ataúd).

III

En las tribus de las praderas de América del Norte, los hombres pintaban escenas figurativas o decoraciones abstractas sobre pieles de bisonte y otros soportes. A las mujeres les correspondía el arte del bordado con púas de puerco espín. Aplanar, dar flexibilidad, y teñir unas púas de longitudes y resistencias diferentes; doblarlas, atar, trenzar, entrelazar, coser, constituía una técnica difícil que exigía años de aprendizaje. Las aceradas púas podían causar heridas e incluso, si saltaban a los ojos como pequeños resortes, causaban la ceguera.

Puramente decorativos en apariencia, estos bordados de estilo geométrico estaban cargados de sentido. La bordadora había meditado largamente su contenido y su forma, o bien los había concebido durante un sueño o una visión inspirados por una divinidad de doble rostro, madre de las artes. Cuando la diosa había inspirado un motivo a una mujer, sus compañeras podían copiarlo y dicho motivo entraba a formar parte del repertorio tribal. Pero la creadora seguía siendo un personaje excepcional.

«Cuando una mujer ha soñado con la Doble Dama», contaba hará casi un siglo un viejo indio, «a partir de ese momento y em-

prenda lo que emprenda, nadie podrá rivalizar con ella. Pero esa mujer se conduce como una loca perdida. Ríe impulsivamente, obra de manera imprevisible. Vuelve locos a los hombres que se acercan a ella. Es por ello por lo que a esas mujeres les llaman dobles damas. Se acuestan con cualquiera. Pero en todos los trabajos, no hay nadie que las supere. Son grandes bordadoras con púas de puerco espín, arte en el que son muy hábiles. Realizan también trabajos masculinos».

Este sorprendente retrato del artista genial supera con mucho la imaginería romántica y, más adelante, el tópico del poeta maldito, con todos sus desarrollos pseudofilosóficos acerca de la relación entre arte y locura. Cuando nosotros hablamos en sentido figurado, los pueblos sin escritura se expresan en sentido propio. Basta con transponer para que no los encontremos tan lejanos a nosotros, o para sentirnos más cerca de ellos.

Al oeste del Canadá, en la costa del Pacífico, entre los tsimshian, los pintores y escultores formaban una categoría aparte. El nombre colectivo con el que se los designaba evocaba el misterio que los rodeaba. El hombre, la mujer, incluso el niño que los sorprendiera en su trabajo eran inmediatamente condenados a muerte. Conocemos casos testificados. En aquellas sociedades fuertemente jerarquizadas, la dignidad de artista era hereditaria entre los nobles, pero también podían otorgársela a un hombre común cuyos dones habían sido reconocidos. Noble o plebeyo, el novicio pasaba por pruebas iniciáticas muy largas y muy severas. Era necesario que el titular del momento proyectase su don mágico en el cuerpo de su sucesor. Este, raptado por el espíritu protector del artista, desaparecía subiendo a los cielos. En realidad, permanecía durante cierto tiempo escondido en el bosque, antes de reaparecer en público, investido de sus nuevos poderes.

Ya que las máscaras, simples o articuladas, que sólo los artistas tenían derecho y talento para fabricar, eran entidades temibles. Según el testimonio de un indio letrado, a principios de este siglo

un espíritu sobrenatural llamado Palabras Ardientes «tenía el cuerpo como el de un perro. El jefe de la tribu no se ponía su máscara sobre la cara o sobre la cabeza porque la máscara poseía su propio cuerpo y se la consideraba un objeto terrible. Era difícil tocar su silbato, ya nadie sabe hacerlo ahora. No se soplaba con la boca, había que apoyar el dedo en cierto lugar. De aquel ser sólo se sabía que habitaba en una roca de la montaña. Existía un canto propio de la máscara, pero la máscara misma permanecía escondida. Sólo los hijos del jefe principal, y los del jefe de una tribu vecina la conocían. Espantosa, hasta para ellos, era la voz de Palabras Ardientes; la gente común estaba absolutamente aterrada. Los príncipes y las princesas se enorgullecían de que les permitieran tocar la máscara. Obtener el derecho de exhibirla costaba muy caro».

Los artistas también estaban encargados de decorar la fachada de las casas y los tabiques móviles del interior, de esculpir los postes y mástiles emblemáticos, de fabricar los instrumentos rituales y los objetos de gala. Sobre todo, les incumbía concebir, ejecutar y maniobrar las máquinas que en esa región de América daban a las ceremonias sociales y religiosas el aspecto de representaciones espectaculares. Se desarrollaban al aire libre o en las amplias estancias formadas por una sala única donde habitaban varias familias y que podían acoger a un montón de invitados.

Un relato indígena, que se remonta al siglo pasado, describe una sesión durante la cual el hogar que había en medio de la sala fue anegado de repente, como al final de *El crepúsculo de los dioses*, por aguas surgidas de las profundidades. Un cetáceo de tamaño natural apareció y se movió, lanzando chorros de agua por sus respiraderos. Luego se sumergió, el agua desapareció y volvieron a encender el fuego en el suelo ya seco. A los inventores y realizadores de estas prodigiosas máquinas no se les perdonaba ninguna torpeza. Boas publicó, en 1895, el relato de una ceremonia cuyo atractivo principal debía consistir en el retorno, entre los suyos, de

un hombre que supuestamente había vivido en el fondo de los mares. Los espectadores que se amontonaban en la playa vieron emerger una roca que se partió en dos y de la que salió el hombre. Tramoyistas escondidos en un bosque maniobraban desde lejos el aparato con unas cuerdas. Lo consiguieron dos veces (ya que les pedían que repitiesen). La tercera vez, las cuerdas se enredaron, la roca artificial se hundió y el hombre con ella. Imperturbable, su familia proclamó que él había decidido permanecer en el fondo del océano, y la fiesta continuó como estaba previsto. Pero después de irse los invitados, los parientes del difunto y los autores del desastre se ataron juntos y se arrojaron al mar desde lo alto de un acantilado.

También se cuenta que, para llevar a escena el retorno a la tierra de una iniciada, los artistas habían construido, con piel de foca, una ballena a la que ponían en movimiento ayudándose con cuerdas. Para más realismo, hirvieron agua en el interior y le echaron dentro piedras ardiendo para que el vapor saliera por los respiraderos. Una piedra cayó al lado, quemó la piel, haciéndole un agujero y la ballena se hundió. Los organizadores de la ceremonia y los autores de la máquina se suicidaron, convencidos de que los guardianes de aquellos misterios les darían muerte.

Estos relatos proceden de los indios tsimshian, que viven en la costa septentrional de la Columbia Británica. Sus vecinos haida, de las islas de la Reina Carlota, que están justo enfrente, cuentan en sus mitos que existen poblados sitos en el fondo del mar o en el corazón de los bosques, habitados por un pueblo de artistas. A raíz de un encuentro, los indios aprendieron de ellos a pintar y a esculpir. Estos mitos, por tanto, también atribuyen a las bellas artes un origen sobrenatural.

Sin embargo, en estas ceremonias de las que he dado unos cuantos ejemplos, todo es artificio: desde la solemne sesión en que el iniciador pretende (y hasta cierto punto lo cree) estar penetrado por un espíritu sobrenatural que él extrae de su cuerpo y pro-

yecta violentamente al del novicio acurrucado bajo una estera, mientras se oye el silbato —emblema sonoro de dicho espíritu—, hasta la fabricación de las máscaras y autómatas en quienes se manifiesta la presencia activa de otros espíritus; hasta los grandes espectáculos, finalmente, como los que describen algunos últimos testigos.

Es la emoción estética provocada por un espectáculo logrado la que da valor, retroactivamente, a la creencia en su origen sobrenatural. Incluso —hay que admitirlo— en el pensamiento de los creadores y de los actores para quienes —conscientes como eran de sus trucos—, el lazo sólo podía tener una existencia, en el mejor de los casos, hipotética: «Eso era, pues, verdad, ya que a pesar de las dificultades que nosotros nos hemos ingeniado en introducir, lo hemos conseguido». A la inversa, un espectáculo que fracasaba, en el que se percibía el engaño, podía arruinar la convicción de que entre el mundo humano y el mundo sobrenatural no existía ningún corte. Convicción imperiosa ya que, en esas sociedades jerarquizadas, el poder de los nobles, la subordinación de la gente común, la sujeción de los esclavos recibían su sanción del orden sobrenatural, del que dependía todo el orden social.

Nosotros no infligimos la muerte física (¿económica y social quizás?) a los artistas que nos parecen carecer de talento porque no nos elevan por encima de nosotros mismos. Pero, ¿acaso no establecemos siempre un lazo entre el arte y lo sobrenatural? Este es el sentido etimológico de la palabra entusiasmo, mediante la cual expresamos de buen grado la emoción experimentada ante las grandes obras. En otros tiempos se hablaba del «divino» Rafael, y el inglés dispone, en su vocabulario estético, de la expresión *out of this world*. También en este caso basta con trasladar de lo propio a lo figurado unas creencias y prácticas que nos chocan o nos desconciertan, para reconocerles un aire de familiaridad con las nuestras.

En esa región de América, la condición del artista tiene una connotación inquietante, si no siniestra: se halla situado muy alto en la escala social, es cierto, pero se ve obligado a engañar, destinado al suicidio o a ser asesinado si fracasa. No obstante, mitos de la misma región hacen del artista un retrato poético y lleno de encanto.

Vecinos cercanos de los tsimshian, los tlingit de Alaska cuentan que un joven jefe de las islas de la Reina Carlota, territorio haida, amaba tiernamente a su mujer. Esta cayó enferma y, a pesar de todos los cuidados, murió. El marido inconsolable corrió de un lado a otro para encontrar un escultor capaz de reproducir los rasgos de la difunta: en vano. Ahora bien, en el mismo pueblo vivía un escultor afamado. Un día se encontró con el viudo y le dijo: «Vas de pueblo en pueblo y no encuentras a nadie que te haga una efigie de tu mujer, ¿no es así? A menudo la vi, cuando paseabais juntos y jamás estudié su rostro con la idea de que tú, algún día, quisieras representarla; pero si me lo permites, probaré a hacerlo».

El escultor cogió una bola de *thuya* y comenzó su trabajo. Una vez terminada su obra, la vistió con la ropa de la muerta y llamó al marido. Lleno de gozo, éste se llevó la estatua y le preguntó al escultor cuánto le debía: «Lo que tú quieras —respondió el otro— pero yo obré por compasión hacia ti, así que no me des mucho». No obstante, el joven jefe pagó ricamente al escultor, tanto en esclavos como en otros bienes.

El artista tan célebre que ni siquiera un notable se atreve a solicitar sus servicios, que cree bueno, antes de emprender un retrato, haber podido estudiar la fisionomía del modelo, que no acepta que lo miren mientras trabaja, cuyas obras cuestan mucho y que, en ocasiones, se muestra humano y desinteresado: ¿No es ése, en verdad, el retrato ideal de un gran pintor o escultor, incluso contemporáneo? Desearíamos que todos los nuestros fueran así.

El joven jefe —prosigue el mito—, trataba a la estatua como a un ser vivo. Un día, tuvo incluso la impresión de que la estatua se movía. Los visitantes se extasiaban con el parecido. Con el tiempo, la estatua se fue pareciendo cada vez más a una mujer de carne y hueso (adivinamos lo que sigue). De hecho, un poco más tarde la estatua emitió un ruido, algo así como un crujido de madera. La levantaron y descubrieron un arbolito que crecía por debajo. Lo dejaron crecer y por eso las *thuyas* de las islas de la Reina Carlota son tan hermosas. Cuando alguien va a buscar un hermoso árbol y lo encuentra, dice: «Es tan hermoso como el bebé de la mujer del jefe». En cuanto a la estatua, apenas se movía y jamás se la oyó hablar; pero su marido sabía por sus sueños que ella se dirigía a él y él comprendía lo que decía.

Los tsimshian (a quienes los tlingit, admiradores de su arte, hacían encargos a menudo) cuentan la historia de otra manera. El viudo mismo esculpe una estatua de la difunta. La trata como si estuviera viva, finge conversar con ella haciendo preguntas y respondiendo. Dos hermanas se introducen un día en la cabaña, se esconden, ven al hombre besar y abrazar la estatua de madera. Esto las hace reír, el hombre las descubre y las invita a cenar. La más pequeña come con discreción, la mayor se atraca. Más tarde, mientras está durmiendo, le da un cólico y se ensucia encima. Su hermana pequeña y el viudo deciden casarse y hacer un trato: él quemará la estatua y callará la vergüenza de la hermana mayor, y ella no le contará a nadie «lo que él estaba haciendo con la estatua de madera».

El paralelismo entre el abuso (cuantitativo) de comida y el abuso (cualitativo) de apetito sexual es chocante, pues en los dos casos se trata de un abuso de comunicación: comer con exceso, copular con una estatua como si fuese un ser humano son, en registros distintos, conductas tanto más comparables cuanto que las lenguas del mundo (incluida, en modo metafórico, la nuestra)

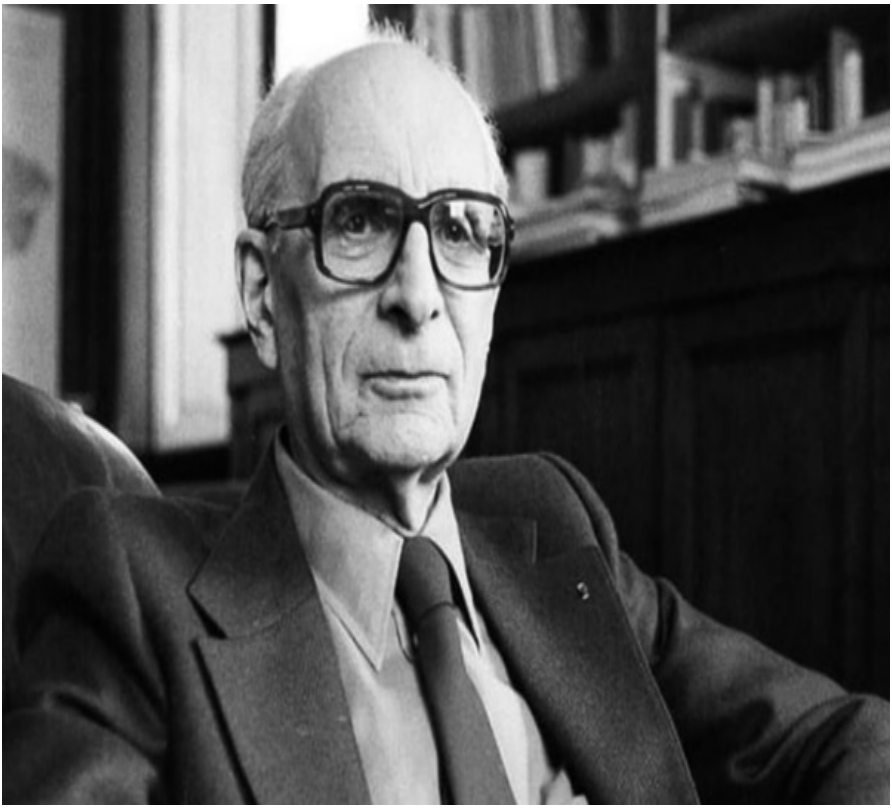
emplean a menudo las mismas palabras para decir «comer» y «copular».

No obstante, el mito tlingit y el mito tsimshian no tratan su tema común de la misma manera. El segundo desaprueba que alguien pueda confundir a un ser humano con una estatua de madera. Bien es verdad que ésta era obra de un aficionado, y ya dije con qué misterio los pintores y escultores tsimshian, esos grandes profesionales, envolvían sus prácticas. Hacer tomar el arte por la vida era a un mismo tiempo su privilegio y su obligación. Y como esa ilusión creada por la obra de arte tenía como fin atestiguar el lazo existente entre el orden social y el orden sobrenatural, hubiera estado mal visto que un individuo ordinario la desviase con fines sentimentales y particulares. A los ojos de la opinión pública encarnada en las dos hermanas, la conducta del viudo enamorado de un simulacro debía de parecer escandalosa o, por lo menos, ridícula.

El mito tlingit se hace una idea diferente de la obra de arte. La conducta del viudo no resulta chocante: la gente acude allí para admirar la obra maestra. Pero la estatua tiene por autor a un gran maestro y (a pesar o a causa de esto) se queda a medio camino entre la vida y el arte. Lo vegetal no engendra más que lo vegetal, una mujer de madera no puede dar a luz más que a un árbol. Del arte, el mito tlingit hace un reino autónomo: la obra se establece más acá y más allá de las intenciones de su autor. Este pierde el control de la misma en cuanto la ha creado, y ella se desarrollará según su propia naturaleza. Dicho de otra manera, la única manera de perpetuarse para la obra de arte es dar nacimiento a otras obras que a los contemporáneos les parecerán aún más vivas que aquellas inmediatamente anteriores.

Vistas a escala de los milenios, las pasiones humanas se confunden. El tiempo no añade ni quita nada a los amores y odios experimentados por los hombres, a sus compromisos, a sus luchas y a sus esperanzas: tanto antaño como hoy, siempre son los mismos.

Suprimir al azar diez o veinte siglos de historia no afectaría de manera sensible a nuestro conocimiento de la naturaleza humana. La única pérdida irreparable sería la de las obras de arte que esos siglos vieron nacer. Pues los hombres difieren e incluso existen sólo por sus obras. Como la estatua de madera que dio a luz a un árbol, sólo ellas aportan la evidencia de que, en el transcurso de los tiempos, algo ha sucedido realmente entre los hombres.



CLAUDE LÉVI-STRAUSS. Nacido el 28 de noviembre de 1908 en Bruselas, cursó estudios de Filosofía y Derecho en la Sorbona de París. En el año 1934 se traslada a Brasil para trabajar como profesor de sociología en la Universidad de São Paulo, donde realizó trabajos de campo sobre las comunidades indígenas del Mato Grosso y la Amazonia. En 1942 viaja a Estados Unidos donde conoce a Roman Jakobson, cuyo estructuralismo lingüístico le influyó de manera decisiva, fue profesor visitante en la New School for Social Research de Nueva York; director asociado del Musée de l'Homme en París en 1949 y más adelante director de estudios en la Escuela Práctica de Altos Estudios de la Sorbona (1950-1974).

Desde 1959 fue catedrático de antropología social en el Collège de France y director del Laboratorio de Antropología Social.

Asumió las aportaciones de la escuela sociológica francesa y trasladó el análisis estructural al campo de la antropología. En este sentido, puede decirse que su obra supone, tanto una prolongación, como un giro y una nueva perspectiva en el campo de los estudios mitológicos; una prolongación, en cuanto a su continuidad con las asunciones maussianas que conciben el mito como un peculiar sistema de comunicación, con un «código» propio, cuyas categorías y estructuras es preciso descifrar; un giro, respecto de que el modelo metodológico no es ni biológico ni psicológico, sino lingüístico, buscando conexiones internas en pos de las estructuras permanentes de la lengua (diferenciando ésta del habla); y, por último, una apertura del horizonte de estudio, en tanto que ha compelido a la investigación mitológica a plantearse en otros términos los problemas antiguos (relativos, fundamentalmente, a la posibilidad del estudio científico de los mitos pertenecientes a culturas actualmente desaparecidas, como es el caso de, entre otros, los mitos griegos).

Falleció el 30 de octubre de 2009 en París, Francia.

Notas

[1] En su *Óptica*, Newton ponía en relación matemática los diámetros de los anillos diversamente coloreados formados por la refracción de la luz, y las diferentes longitudes de un monocorde que producen las notas de una octava. <<

[2] De hecho, *la* bemol y *mi* bemol; pero «por el método de las transposiciones, siempre llamamos *ut* a la tónica de los modos mayores» (*Enciclopedia*, artículo «Ut»). <<

[3] Y para el castellano «escarlata». *(N. de la T.)* <<

[4] En francés la palabra «feu» significa al mismo tiempo «fuego» y «luz» o «foco», cosa que no ocurre en castellano. *(N. de la T.)* <<

[5] Aun formulados de modo hipotético, hoy me parecen muy ingenuos. Felizmente, mis horizontes de 1941 se ampliarían con el contacto con los surrealistas. <<

ÍNDICE

Mirar, escuchar, leer 2
Mirando a Poussin 4
I 4
II 6
III 13
IV 19
V 24
VI 29
Escuchando a Rameau 36
I 36
II 40
III 44
Leyendo a Diderot 54
I 54
II 58
III 62
IV 66
Las palabras y la música 71
I 71
II 75
III 81
IV 86
V 91
De los sonidos y colores 101

I 101
II 112
III 119
Miradas a los objetos 121
I 121
II 129
III 136
Sobre el autor 145
Notas 147